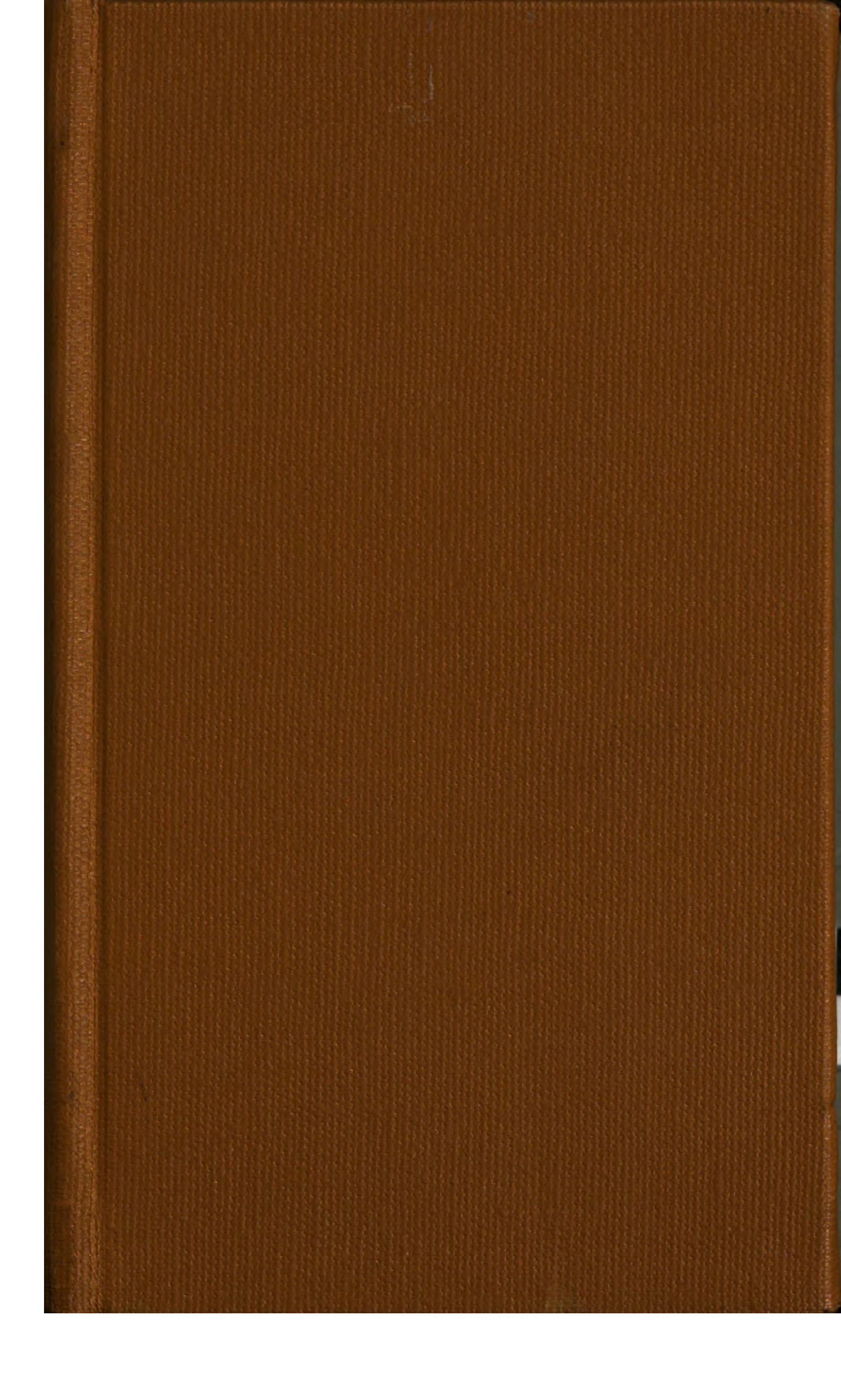
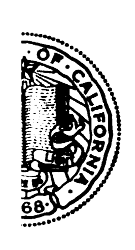






Ich betrachte die Musik als die Wurzel aller übrigen Künste.

Heinrich von Kleist.

Spemanns
Hauskunde

I.
Das goldene Buch der Musik
II.
Das goldene Buch der Kunst
III.
Das goldene Buch der Weltliteratur
IV.
Das goldene Buch der Sitte
V.
Das goldene Buch des Theaters
VI.
Das goldene Buch der Gesundheit
VII.
Das goldene Buch vom Eignen Heim
VIII.
Das goldene Buch des Sports.

Das
Goldene Buch der Mus



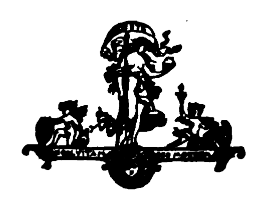
Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1912

Spemanns goldenes Buch der Musik

Eine Hauskunde für Jedermann

Durchgesehene und ergänzte neue Auflage

Herausgegeben
unter Mitwirkung von
Professor Dr. Hermann Abert, Alexander Eisenmann,
Dr. Karl Grunsky, Otto Hollenberg, Hans Kleemann,
Hanns Niedecken-Gebhard, Professor Dr. Carl Reinecke,
Prof. Dr. Hugo Riemann, Dr. Leopold Schmidt, Prof. Dr.
Bernhard Scholz, Dr. Rudolf Schwartz, Ernst Wolff u. A.



Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1912

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei Felix Krais in Stuttgart

Dieses kleine dicke Buch bittet um Einlaß in jedes deutsche Haus, in welchem Musik getrieben wird.

In einem handlichen und höchst wohlfeilen Werk alles zu sammeln, was jedermann, welcher der holden Musika huldigt, wissen sollte —

— und was niemand alles weiß —

dieser Gedanke fand bei allen Mitarbeitern eine so freundliche Aufnahme, daß der Herausgeber ein Buch darbieten kann, welches wohl weitgehende Ansprüche befriedigen wird. Er verdankt es den ausgezeichneten Fachmännern, welche ihre Kenntnisse und ihre Erfahrungen hier niedergelegt haben und denen herzlichster Dank gesagt sei.

Niemand wird von einem solchen Buch in allen Punkten eine buchstäbliche Genauigkeit er-

warten. Obwohl in den biographischen Teilen überall durch direkte Anfragen zuverlässige Nachrichten erstrebt und größtenteils erlangt wurden, so kann es doch einige Auslassungen geben, welche in neuen Auflagen ergänzt werden mögen. Auch über den Umfang und die Ausführlichkeit des Inhalts ist im einzelnen wohl Meinungsverschiedenheit zu erwarten. Jedenfalls dürfen wir betonen, daß unser oberster Grundsatz war, strenge Unparteilichkeit zu üben.

Für jeden Vorschlag zu Berichtigungen und Verbesserungen wird herzlich dankbar sein

Die Verlagsbuchhandlung.

Inhalt.

Porträts.

Außerdem 418 Porträts von Tonkünstlern der Gegenwart in alphabetischer Reihenfolge.



Das Musiktalent

und seine Ausbildung.

Musik ist diejenige Kunst, für welche die Begabung in unse-
r Zeit am verbreitetsten ist. Es gilt es unbedingt für die europäischen ölker und am entschiedensten für eutschland. Musik wird, wenn ich in der anspruchlosesten Weise, i uns in jedem Dorfe gepflegt id getrieben, und das Verständ-
s für die Harmonie, auf der jede elodie beruht, ist — wenigstens Süddeutschland — so weit ent-
ckelt und gediehen, daß sich fast erall, wo mehrere zusammen fin-
n, zu der Oberstimme eine zweite timme gesellen wird, welche diese rmonie in einfachster Weise zum ısdruck bringt. Das Volk hat bewußt teilgenommen an der Ent-
cklung der abendländischen Musik ihrend des letzten Jahrtausends. usik begleitet das schlichteste Kind s Volkes auf seinem Lebens-
nge; sie empfängt den Täufling d das heranwachsende Kind in r Kirche; bei den fröhlichen Festen s Lebens fehlt sie so wenig wie den ernsten Stunden, wenn wir e Dahingeschiedenen zur letzten uhe geleiten. Musik ist die Freun-
n des Deutschen in Lust und chmerz; sie ist ihm unentbehrlich, n wirkliches Bedürfnis, mehr als andere Kunst. Ein gänzlich musikalischer Mensch ist bei uns ie Seltenheit, eine Ausnahme.

Das Talent. Es ist deshalb schwer verständlich, wie manche junge Leute sich für besonders begabt halten, und wie so manche Eltern ihre Kinder überschätzen, wenn auch nur ein gutes Gehör oder musikalisches Gedächtnis bei ihnen vorhanden ist. Es kann nicht genug davor gewarnt werden, die Freude an der Kunst mit dem Talent dafür zu verwechseln. Was Goethe von der Kunst als Lebensberuf sagte, gilt ganz besonders von der Tonkunst. Es sollte sich jeder dreimal besinnen, ehe er die Muse, welche das Leben zu begleiten und zu verschönern bestimmt ist, zur Führerin durch dasselbe erwählt! Wie viele Existenzen sind daran zugrunde gegangen! Auch eine bescheidene Begabung ist der Ausbildung wert, wo die Kunst neben praktischer Arbeit zum Schmuck des Lebens dienen soll. Eingehende, liebevolle Beschäftigung mit Musik erhöht die Empfänglichkeit und das Verständnis dafür, und mit dem Verständnis wächst der Genuß. Diesen Genuß, der Herz und Sinn veredelt, und der vor manchem anderem niederer Art, vor Verirrung und Ausschreitung schützt, sollten alle Eltern, die es vermögen, durch Pflege guter Hausmusik ihren Kindern, welche Liebe dafür zeigen, gewähren; in welcher Weise ich

diese Pflege wünsche, werde ich weiter unten ausführen.

Es kann aber den Eltern auch nicht eindringlich genug gesagt werden, daß sie ihre Kinder niemals ermuntern sollten, den Beruf des Musikers (wie des Künstlers überhaupt) zu ergreifen, ja daß sie einen dahin gehenden Wunsch nur dann zu erfüllen berechtigt und verpflichtet sind, wenn unzweifelhafte Beweise dafür vorliegen, daß dieser Wunsch sich auf die Eigenschaften stützt, welche unerläßlich sind, um das Ziel zu erreichen, welches den jungen Leuten so lockend vorschwebt.

Vorbedingungen. Musik ruht auf zwei Grundlagen: auf dem Tonsinn und auf dem Sinn für Rhythmus. Es ist schon recht selten, daß ein feines Gehör und das rhythmische Gefühl in einem Individuum gleichmäßig entwickelt sind; gewöhnlich tritt das eine gegen das andere zurück. Und doch haben wir es hier erst mit den unerläßlichen Vorbedingungen für die musikalische Begabung und noch nicht mit dieser selbst zu tun. Gut entwickeltes rhythmisches Gefühl, Taktsinn, ist im allgemeinen seltener als Tonsinn. Wie wenig entscheidend dieser allein für das Musiktalent ist, beweist mir die Erfahrung, daß ich in einer ganzen Reihe von Fällen junge Leute, welche das „absolute Gehör“, also die Fähigkeit besaßen, angeschlagene oder gesungene Töne ohne Zuhilfenahme eines Instruments sofort zu erkennen und zu benennen, als ganz unmusikalisch im eigentlichen Sinne des Worts befunden habe, während ich ausgezeichnete Musiker kannte und kenne, welche das absolute Gehör nicht haben. Die zunächst kommende Frage ist die: sind gewisse andere Eigenschaften körperlicher Art, bei den Instrumentalisten eine geschickte Hand u. d[...] bei dem Sänger eine schöne, bi[...]same Stimme, bei allen eine f[...] Gesundheit, die zum anhalten[...] Studium befähigt, sowie eine [...]genehme äußere Erscheinung v[...]handen, welche zum Auftreten [...] der Oeffentlichkeit fast unerläßl[...] deren Fehlen jedenfalls ein gro[...] Hindernis für das Fortkommen i[...] Und dann erst kommt die e[...]scheidende Frage: sind [...] wahrhaft künstlerischen Eigensch[...]ten da: Erregbarkeit, Phanta[...] Drang zum Schaffen, unermüdli[...] Eifer, eiserner Fleiß zu la[...] dauerndem, mühsamem Studi[...] endlich die Festigkeit des Cha[...]ters, die sich durch keine Verlock[...] der Eitelkeit oder der Sinne [...] dem höchsten und so fernen Zi[...] ablenken läßt? Hier ist die gefä[...]liche Klippe, an der so manche, so [...]reich angelegte Naturen scheite[...]

Verschiedenheit der Begabung Bei den allerwenigsten ist das [...]lent schon in früher Jugend [...] entschieden ausgesprochen, daß [...] sofort und unbedingt sagen kön[...] der muß Musiker werden! [...] auch bei denen es so scheint, täu[...] man sich gar zu leicht. In [...] meisten Fällen kann man bei K[...]dern nur erkennen, ob die bei[...] obengenannten Vorbedingu[...]gen, Tonsinn und Taktsinn [...] sind; die eigentlich künstleri[...] Befähigung pflegt sich erst sp[...] kundzugeben. Ich habe zu oft [...]sehen, daß Kinder, welche die E[...]mente der Musik und die er[...] Stückchen rasch und gut lern[...] die Hoffnung der Eltern und [...] Lehrer später grausam zu Schan[...] machten. Sie gelangten bis [...] einem Graben, den sie nicht zu üb[...]springen vermochten; ihnen fe[...] die Kraft zu höherer geistiger [...] damit künstlerischer Entwicklung. [...] habe auch Beobachtungen entgeg[...]

setzter Art gemacht: Kinder, deren Talent sich anfangs zögernd offenbarte, machten nach den Entwicklungsjahren Fortschritte, welche mich in das größte Erstaunen versetzten. Soviel Menschen, soviel besondere Fälle! Keine Begabung gleicht der andern! Auch was ich oben von der physischen Qualifikation sagte, ist nicht allgültig. Mängel in der einen Richtung können durch Vorzüge nach der anderen mehr als aufgewogen werden. Wer, ohne Rubinstein zu kennen, nur seine dicke, schwere Hand mit den breiten Fingern betrachtet hätte, wäre je auf den Gedanken gekommen, daß diese Hand dem Klavier den süßesten Klangzauber abzugewinnen imstande war? Und ebenso hätte niemand Tausigs kleiner Hand die Fähigkeit zugetraut, alle Schwierigkeiten der weitgriffigsten Technik zu überwinden. Starker innerer Drang und fester Wille machen sich auch minder vollkommene Werkzeuge dienstbar.

Die Ziele. Von großer Bedeutung ist die Frage, mit welchen Hoffnungen ein junger Kunstnovize selbst sich trägt, oder welche Erwartungen Eltern für ihr Kind hegen. Was dem einen ein begehrenswertes Ziel scheint, wird der andere als eine kümmerliche Existenz ansehen. Kinder der oberen Zehntausend pflegen sich nur dann der Musik zu widmen, wenn sie glauben, damit eine Befriedigung persönlichen Ehrgeizes zu erlangen und dereinst als Kapellmeister, Virtuosen oder gar als Komponisten zu glänzen und eine von aller Welt beneidete Stellung einzunehmen. Solchen pflege ich zu sagen, daß, wer sich der Kunst um äußerer Ehren willen zuwendet, auf Sand baut, daß sich Hoffnungen dieser Art nur in seltenen Fällen erfüllen, daß bittere Enttäuschungen nicht ausbleiben werden, und daß ich nur dem raten kann, Künstler zu werden, der aus reiner Liebe zur Kunst selbst, aus innerem Drang und Bedürfnis — unbekümmert um glänzenden Erfolg — ihr sein Leben weihen will und darin sein Genügen und sein Glück findet. Aber es gibt ja auch Ansprüche geringerer Art, und in der Kunstwelt, wie in der Kirche, dem Beamten- und Soldatenstand eine Hierarchie. Nicht alle können Bischöfe, Minister oder Generale werden; man braucht auch gute Priester und Pastoren, Beamte, Unteroffiziere und Soldaten. Die Stellung eines tüchtigen Geigers in einem guten Orchester wird schon vielen genügen und gewährt ein sicheres Einkommen, das sich durch Nebenerwerb steigern läßt. Ein tüchtiger und gesuchter Klavier- oder gar Gesanglehrer verdient in seinem ruhigen Wirkungskreise oft mehr, als mancher, dessen Name auf Konzertzetteln prangt. Ich weiß von vielen unserer Schüler, die etwas Gründliches und Tüchtiges gelernt haben, daß sie ihren Weg ganz gut fanden. Auf das K ö n n e n, auf die Leistungen kommt es an! Verhaßt ist es mir aber, wenn die liebe Mutter meint, ihr Kind brauche n u r soviel zu lernen, daß es später einmal Unterricht geben könne. Als ob zum Lehren nicht die größte Sicherheit und Ueberlegenheit gehörte! Aus dieser traurigen Auffassung des Lehrberufs stammt das unselige Proletariat, das für 25 und 50 Pfennige elende Musikstunden gibt, eine Existenz, mit welcher verglichen die eines Taglöhners wahrlich beneidenswert ist. Diese Art von Lehrern ist es denn auch, welchen jedes kleinste Talentchen, verglichen mit der eigenen Armseligkeit, schon bedeutend erscheint, und welche in ihrer Urteilslosigkeit und auch in der Besorgnis, eine Stunde zu verlieren,

die Eltern veranlassen, ihr Kind „ausbilden“ zu lassen und damit Lebensbahnen verderben.

Berufsbestimmung. Ich möchte dringend empfehlen, kein Kind in früher Jugend, mögen auch bedeutende Anzeichen von Talent vorliegen, zur Kunst zu bestimmen, sondern diesen Entschluß auf den Zeitpunkt zu vertagen, wo man sich ein Bild von seiner gesamten geistigen Entwicklung machen kann. Eine gewisse technische Fertigkeit auf diesem oder jenem Instrumente berechtigt noch lange nicht zum Schluß auf Musiktalent; weit sicherer ist schon die Prüfung durch den Gesang. Ein Knabe oder ein Mädchen, welches eine einfache Melodie, wenn auch mit wenig schöner Stimme, rein, gut rhythmisch, mit natürlicher Empfindung singen kann und dabei Sinn für Idealität des Tons verrät, hat damit eine weit entscheidendere Probe für seine musikalische Begabung abgelegt, als jemand, der irgend ein eingelerntes Klavierstück herunterrasselt. Großes Gewicht möchte ich auf die Fähigkeit legen, vom Blatte zu lesen, obwohl ja auch da die Uebung erst den Meister macht.

Der Berater. Wenn die Eltern genügende musikalische Kenntnisse und zugleich die nötige Unbefangenheit im Urteil besäßen, so wären sie ja die besten Richter in der schwierigen Frage, ob ihre Kinder, deren ganzes Gebaren sie täglich beobachten, Beruf zur Künstlerlaufbahn haben oder nicht. Da dies aber aus dem einen oder dem andern Grund sehr selten der Fall sein wird, so sollten sie den Rat erfahrener und erprobt gewissenhafter Fachleute in Ansprnch nehmen und ihm Gehör schenken. Der erwählte Berater befindet sich jedenfalls in einer schwierigen Lage. Außer den bereits angeführten allgemeinen Erwägungen werden noch solche von besonderer Art ihm geltend machen: **Stammt** Prüfling aus einem Hause, in d er Musik gleichsam mit der Mutt milch eingesogen, in dem der Si dafür von Anfang an Förderu und Nahrung gefunden hat, o kommt er aus einem einsam Dorfe, wo davon nichts zu spür war, so daß das Talent *als* e spontan hervorbrechendes anzuseh ist? Hat er schon leidlichen Unte richt gehabt, oder ist die etwa vo handene Ungeschicklichkeit nicht a Mangel an Begabung, sondern a Mangel an Bildung zurückzuführen Das sind Momente, welche mi berücksichtigt werden müssen, un ein unbedingt sicheres Urteil ist i 999 Fällen von 1000 unmöglic Gingen ja doch selbst die Meinunge über Joachims Berechtigung zu Künstlerlaufbahn in dessen Jugen auseinander, wie sein Biograp Moser erzählt! Meistens wird ei Ratgeber, der die Sache ernst nimmt, nichts anderes sagen können, als: „Hier ist gewiß kei Talent“ oder: „Man kann eine Versuch wagen.“ Erst nach Ablauf von einigen Monaten und nach gewissenhafter Beobachtung des Novizen wird er imstande sein, zu erklären, ob das Studium Aussicht auf genügenden Erfolg hat oder nicht. Freilich habe ich die Erfahrung gemacht, daß fast immer die Eltern im Falle eines ungünstigen Bescheids, in ihrer törichten Eitelkeit gekränkt und beleidigt, ihr Kind irgend einem der Quacksalber zuführen, die ihnen nach dem Munde zu reden bereit sind, oder einem der zahllosen Musikinstitute, die sich auch Konservatorien nennen und doch weiter nichts sind, als gewerbliche Unternehmungen ohne höhere künstlerische Ziele und ohne die unerläßliche solide materielle Fun-

fierung, welche gestattet, solchen nachzustreben.

Ausbildungsweg. Auf welchem Wege findet ein wirkliches Talent am besten seine Ausbildung? So allgemein gestellt ist die Frage ebensowenig zu beantworten, wie diejenige, wonach man das Talent sicher erkennen kann. Die Verhältnisse, in denen wir leben, sind so mannigfaltig und verschieden, daß jeder Versuch, die Menschen über einen Kamm zu scheren, auch hinsichtlich ihrer Erziehung scheitern muß. Man wird die eben angeregte Frage durch andere ersetzen müssen, die wenigstens eine annähernd genaue Antwort zulassen. Die erste wird sein, in welchem Alter der Musikunterricht überhaupt und wann das Fachstudium beginnen soll, und eine zweite: ob der Kunstjünger seine Ausbildung besser durch Privatunterricht oder auf einer Musikschule erreicht.

Zeit des Beginnens. Man wird sagen dürfen, daß der erste Musikunterricht, jedoch vorsichtig, schon früh, etwa im siebenten Lebensjahre beginnen kann. Wohl dem Kinde, dem die Mutter schon vorher, in den ersten Lebensjahren, einfache Liedchen vorsang, und dem durch ihre liebe, vertraute Stimme schon in zartester Jugend geoffenbart wurde, was Gesang, was Musik ist! In solchen Kindern wird der Sinn dafür oft unglaublich früh geweckt; von meinen eigenen haben mehrere hell und klar Melodien gesungen, ehe sie sprechen konnten, ohne daß ich sie deswegen für Wunderkinder gehalten hätte.

Schulgesang. Bei der großen Bedeutung, welche die Tonkunst für unser Volk hat, ist es sehr zu beklagen, daß der Gesangsunterricht in unseren Schulen auf einer so jämmerlich tiefen Stufe steht. Die Dressur einer Herde von Kindern, die eine vorgespielte Melodie, Choral oder Volkslied, nachplärren müssen, ist nicht einen Pfennig wert, vielmehr reiner Zeit- und Stimmverderb. Damit sollte man gänzlich aufhören und das Geld dafür sparen, oder den Schulgesang reformieren und in einen grundlegenden Musikunterricht umgestalten, der ganz naturgemäß in einer Chorschule seinen Abschluß fände. Luther hat erklärt: „Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an.“ Diese Forderung wird leider nicht durchzuführen sein; aber in unseren Tagen der Spezialisierung würde es doch ein Leichtes sein, wenigstens in den Städten tüchtige Meister zu finden, welche den Singunterricht in den Schulen auf vernünftige und fruchtbringende Art zu erteilen imstande wären. Jedes normal angelegte Kind wird in zwei Jahren fließend Gesangsnoten zu lesen imstande sein; die unmusikalischen wären von der Singstunde zu dispensieren. Was könnten wohlgebildete Schulchöre nicht alles leisten! Wie leicht aber würde es dem einsichtigen Lehrer einer solchen Klasse werden, die Eltern in der Frage hinsichtlich des Talents ihrer Kinder zu beraten!

Hausmusik. So lange das die Schule nicht bietet, bin ich der Meinung, daß im Hause ein kombinierter Musik- und Singunterricht jedem Studium irgend eines Instruments vorangehen, jedenfalls gleichzeitig mit diesem erteilt werden sollte. Ich gehe noch weiter und spreche es ruhig aus, daß es in der Regel mit diesem Unterricht, der die Mädchen und Knaben, wenn sie herangewachsen sind, befähigen würde, in Chorvereine einzutreten, sein Bewenden haben sollte, und daß nur diejenigen Kinder zum Erlernen eines Instrumentes anzu-

halten wären, die dafür besondere Lust und Begabung zeigten. Wieviel unnütze Quälerei würde damit Kindern und Eltern erspart, wieviel Empfänglichkeit für Musik erhalten, die jetzt unter dem tötenden Einflusse widerwillig genommener Klavier- oder Violinstunden zum Teufel geht! Es ist ein sehr bedauerliches Zeichen der Zeit, daß der Nachwuchs an Männerstimmen in den großen Chorvereinen immer spärlicher wird; ich glaube, daß dieser Uebelstand teilweise seinen Grund darin hat, daß schon den Knaben die Musik verleidet wird.

Berufsstudium. Mit dem berufsmäßigen Studium wird man erst zu beginnen haben, wenn die Talentfrage entschieden ist, also schwerlich vor dem 15. bis 16. Jahre; für das spezielle Gesangsstudium muß natürlich das Ende der Mutation abgewartet werden. Eine Frage, die nebenher läuft, ist die: Wie soll es mit dem wissenschaftlichen Unterricht bei den Musikstudierenden gehalten werden? Welche allgemeine Kenntnisse braucht der Kunstschüler neben den speziellen für seinen künftigen Beruf?

Umfassende Bildung. Derjenige, welcher eine leitende Stellung erstrebt, muß sich eine umfassende Bildung aneignen; ein Dirigent, der das Latein der Kirchenmusik, das Französisch und Italienisch der Partituren Glucks und Mozarts, Händels Englisch nicht versteht, ist nicht auf der Höhe seiner Aufgabe; ein Virtuose, der nicht mindestens die Haupt-Weltsprachen beherrscht, ist ein armer Tropf. Da es aber auch geboten ist, die ersten technischen Schwierigkeiten der Musik zeitig zu überwinden, weil Hans nimmermehr lernt, was Hänschen nicht gelernt hat, so ergibt sich für mehrere Jahre eine Ueberlastung mit Studien verschiedenster A[illegible] Wie ist dieser zu begegnen?

Maturitas. Wünschenswert wä[illegible] daß die Kunstjünger der höher[illegible] Kategorie ein Gymnasium oder ei[illegible] Realschule erster Ordnung abs[illegible]vierten. Das wird aber nur [illegible] wenigen besonders robust angel[illegible]ten Naturen zu erreichen sein; [illegible] den meisten würde entweder [illegible] Schulunterricht oder das Musikst[illegible]dium zu kurz kommen; die weni[illegible]sten würden eine solche Ueberbi[illegible]dung ohne Schädigung ihrer G[illegible]sundheit aushalten. Daraus erg[illegible] sich die Notwendigkeit, eine Mitt[illegible]straße zu finden. Vermögend[illegible] Eltern möchte ich empfehlen, i[illegible] Kinder von dem Augenblicke a[illegible] wo das eigentliche Musikstudiu[illegible] beginnt, in den wissenschaftlich[illegible] Fächern durch Privatunterricht au[illegible]zubilden, weil dieser weniger Z[illegible] in Anspruch nimmt und somit [illegible] für jeden Musikstudierenden un[illegible]bingt nötige tägliche Erholung du[illegible] Bewegung im Freien gewonn[illegible] werden kann.

Berechtigungsschein. Bei d[illegible] jetzt herrschenden Bestimmung[illegible] über die Militärpflicht werden vi[illegible] Eltern ihre Söhne so lange [illegible] die öffentlichen Schulen schicke[illegible] bis ihnen der Berechtigungssche[illegible] zum einjährigen Dienst zuteil g[illegible] worden ist, und sie werden da[illegible] erst den ergänzenden Privatunte[illegible]richt eintreten lassen. Wir befind[illegible] uns da in einem Dilemma schlim[illegible]mer Art.

Soziale Stellung. Ein Orch[illegible]stermusiker kann ja zur Not m[illegible] den Elementarkenntnissen, wel[illegible] die Volksschule gibt, auskomme[illegible] Indessen hat sich erfreulicherwei[illegible] die soziale Stellung des Musike[illegible]standes im allgemeinen so gehobe[illegible] daß auch für ihn ein höheres M[illegible] von Bildung erwünscht und v[illegible] großem Nutzen für sein Fortko[illegible]

nen sein wird, namentlich wenn er darauf rechnet, durch Erteilung von Unterrichtsstunden in guten Häusern sein Einkommen zu vermehren. Ich habe bis jetzt nur von dem gesprochen, was ein Künstler an Kenntnissen nicht entbehren kann; ich darf aber wohl annehmen, daß ein jeder, der sich als solcher fühlt, das Bedürfnis haben wird, alle seine geistigen Fähigkeiten so viel als möglich auszubilden und seinen Horizont durch Ersteigung einer Höhe, die nach jeder Seite freien Ausblick gewährt, zu heben. Dazu muß Zeit und Muße neben dem Fachstudium unbedingt gefunden werden.

Maximum der Arbeit. In dem von mir geleiteten Konservatorium gilt als Regel, daß niemand mehr als vier Stunden täglich üben soll; was darüber ist, nutzt nicht, sondern schädigt nur Verstand und Gesundheit. Kommen dazu noch zwei Stunden für Musikunterricht und zwei für wissenschaftliche Zwecke, so ergibt sich ein achtstündiger Arbeitstag, der für Erholung und Kräftigung des Körpers Zeit läßt. Fußwanderungen an freien Tagen und in der Ferienzeit können jungen Musikern nicht dringend genug empfohlen werden.

Privatunterricht. Man kann sehr wohl Gesang oder ein Instrument durch Privatunterricht erlernen; nur warne ich vor dem Irrtum, als ob jeder berühmte Sänger oder Virtuose ein guter Lehrer sei. Nichts ist weniger zutreffend; namentlich verdankt eine große Anzahl von Opernsängern ihren Ruf anderen Qualitäten, als ihrer Gesangskunst.

Der gute Lehrer. Ferner muß ich die Eltern davor warnen, daß sie den ersten grundlegenden Unterricht ihrer Kinder Lehrern von geringer Qualität anvertrauen; hier wird vielfach gesündigt; gerade der erste Unterricht ist von der größten Wichtigkeit: man kann kein Haus auf einem schlechten Fundament erbauen, und was da versäumt ist, ist schwer auszubessern.

Konservatorium. Eine umfassende musikalische Bildung wird nur das Studium auf einem Konservatorium gewähren, aber auf einem solchen, welches diesen Namen nicht nur führt, sondern auch verdient, welches den Lernenden alles das bietet, was sie zu ihrem künftigen Berufe brauchen: neben dem Unterricht in allen theoretischen Disziplinen und der Unterweisung in den Spezialfächern durch vorzügliche Lehrer Uebung im Zusammenspiel und Zusammensingen; durch Chor- und Orchesterklassen Gelegenheit für die jungen Komponisten, ihre Sachen zu hören; für die angehenden Kapellmeister, sich im Dirigieren zu üben; für die Orchestermusiker, diejenige Routine zu erwerben, welche sie befähigt, beim Austritt aus der Schule sofort einer Stellung gewachsen zu sein.

Der Komponist und Kapellmeister. Hier muß ich eine Bemerkung anknüpfen: es kommt oft vor, daß junge Männer, wenn ich ihren Stundenplan festsetze, die Meinung äußern, sie brauchten kein Instrument zu erlernen, sie wollten Komponisten, wollten Kapellmeister werden. Diese weise ich darauf hin, daß unter zehntausend Musikern nicht einer von seinen Kompositionen leben kann und daß ein Kapellmeister schon deshalb ein sehr guter Klavierspieler sein muß, damit er beim Studieren mit Solisten oder mit dem Chor eine Partitur wiedergeben kann. Ich rate solchen jungen Leuten unbedingt, wenigstens das Klavierspiel neben den theoretischen Studien eifrig zu betreiben, und stelle ihnen vor, daß

sowohl für den Komponisten wie für den Dirigenten auch die genaue Kenntnis eines der Streichinstrumente von großer Wichtigkeit ist; wer nicht selbst ein Instrument zu behandeln versteht, wird kaum wissen, welche Leistungen er von andern fordern darf. Fast alle Komponisten sind darauf angewiesen, ihr Brot durch Musikunterricht zu verdienen; das hat selbst ein Künstler wie Johannes Brahms viele Jahre hindurch gemußt; die Zahl der Kapellmeister, die von ihrem Amte ohne Nebenverdienst leben können, ist eine sehr kleine. Es sprechen also auch durchaus nüchterne und praktische Erwägungen dafür, daß jeder Musiker irgend ein Instrument virtuos beherrschen sollte.

Vorzug der Konservatorien. Hält man mir entgegen, daß in Deutschland Konservatorien erst seit etwa 60 Jahren bestehen und daß es doch auch vorher tüchtige Musiker gab, so darf ich daran e nern, daß unsere großen Mus früher aus den Kirchenchören, St pfeifereien, kleinen Kapellen Fürsten und Adeligen hervorgeg gen sind, in diesen gewisserma handwerksmäßig erzogen wur und so die Kenntnisse und Uebung erwarben, welche he durch entsprechende Einrichtung Konservatorien weit bequemer reichbar sind. Der reiche Va Felix Mendelssohns konnte sein Sohne das Zusammenspiel m ersten Künstlern verschaffen und ih auch ab und zu ein Orchester z Verfügung stellen; aber so gut i es meines Wissens keinem zweite geworden. Eines aber bieten d Konservatorien doch noch, was au Vater Mendelssohn nicht biete konnte: den Wetteifer und di Freude, die das gemeinsame Stu dium mit begabten Kameraden ge währt.

Verzeichnis der wichtigsten Konservatorien, Akademien, Musikschulen *)

A. in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und der Schweiz.

Bamberg. Städtische Musikschule.
Basel. Allgemeine Musikschule.
Berlin.
1. Hugo Wolf-Verein stellt sich die Pflege der Wolfschen Schöpfungen zur Aufgabe. Vorst.: ObLehr. Paul Müller, Gr. Lichterfelde, Steglitzerstr. 42, Amtsrichter Huber, W., Bayreutherstr. 5, H. Arlberg, W., Motzstr. 62. Mitgliederzahl: 130.
2. Allgem. R. Wagner-Verein (Zentralleitung) 1900 Rosenberg v., Major a. D., Kgl. Kammerherr, I. Vors.; Schelling v., Hauptm., II. Vors.; Tischendorf v.. Geh. ObRegRat, I. Schriftf.; Glasenapp v., RegR., II. Schriftf.; Thelen P., Musikhdl., Kassenführ.; Sucher J., Kgl. HofKapM.; Dr. Muck, Kgl. HofKapM.; Dirksen v., Geh. LegatR.; Wolzogen H. P., Frhr. v.
3. Wagner-Verein, gegr. 1877, 500 Mitgl. Vorst.: Prof. B. A. Wagner, Vors.; Dr. R. Sternfeld, Schriftf.; Musikhdl. P. Thelen (Eichhornstr. 2), Schatzmeist.; F. Lieck, Staatsanw. Schultze, H. Schmidt. — Beitrag jährl. 12 u. 6 M. Vorträge, Musikabende, 2 gr. Orchest.-Aufführungen.
4. Hofmusikh. Bocksche Spezial-Stiftung f. inval. Militärmusiker.
5. Hauptstiftung.
6. Joachim-Stiftung.
7. Fel. Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendien.
8. Meyerbeer-Stiftung.

---

*) Ein Rangunterschied liegt in den verschiedenen Bezeichnungen nicht; in Süddeutschland hat glücklicherweise der zutreffende Titel „Musikschule" schon begonnen, die Fremdwörter zu verdrängen.

Zither-Klubs.

1. Berliner Zitherklub. Dir. G. Herrmann.
2. Berliner Zitherklub „Harmonie". Dir. R. Kannengießer.
3. Berliner Zitherklub „Legato". Dir. W. Conrad.
4. Zitherklub „Germania". Dir. E. Kirst.
5. Zitherklub „Edelweiß. Dir. P. Wittschky.
6. Zitherklub „Steierland". Dir. R. Hose.

Musik-Institute.

1. Akadem. Hochschule f. Musik, Kgl. W. Fasanenstr. 1—9.
2. Akadem. Inst. f. Kirchenmusik, Kgl. W. Fasanenstr. 1—9.
3. Berliner Konservatorium u. Klavierlehrer-Seminar (gegr. v. Prof. E. Breslaur). Dir. Gustav Lazarus, NW. Luisenstr. 36.
4. Konservatorium des Westens für alle Zweige der Musik, verbunden mit einer Theater-Akademie für Oper u. Schauspiel. Dir. Leopold Löschke. Berlin-Charlottenburg, Savignyplatz 7.
5. Eichelbergsches Konservatorium, zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel. Dir. Fritz Masbach. 1. Charlottenstr. 28. 2. Rankestr. 31.
6. Klindworth-Scharwenka-Konservatorium u. Opernschule. Dir. Dr. H. Goldschmidt. W. Steglitzerstr. 19, Gartenhaus.
7. Veitsches Konservatorium. Eröffn. 1874. Dir. E. A. Veit. SO. Luisenufer 43.
8. Luisen-Konservatorium für Musik. Dir. Adolf Schultze, HofKapM. a. D. NW., Luisenplatz 1.
9. Rohrsches Konservatorium. Luisenufer 22. Dir. Paul Stern. Zweiginst.: Kleiststr. 38. Direktion P. u. D. Stern. Begr. 1870.
10. Schwantzersches Konservatorium für Musik. Dir. Otto Hutschenreuter. Gegr. 1861. W. Lutherstr. 44.
11. Sophienstädt. Konservatorium für Musik. Dir. R. Fischer. C. Rosenthalerstr. 14. Gegr. 1881.
12. Sternsches Konservatorium. Dir. Prof. G. Holländer. SW. Bernburgerstr. 22a (im Gebäude d. „Philharmonie"). Gegr. 1850.

Bern. Musikschule der Bernischen Musikgesellschaft.

Breslau.
1. Breslauer Konservatorium der Musik. Poststraße 8.
2. Schlesisches Konservatorium.

Budapest. Országos M. Kir Zene-Akadémia. Liszt Ferencz-tér 12 sr.

Dresden.
1. K. Konservatorium f. Musik u. Theater.
2. Dresdener Musikschule. (Direktor Schneider.)
3. Ehrlichs Musikschule. (Direktor Paul Lehmann-Osten.)

Frankfurt a. M.
1. Hochsches Konservatorium.
2. Raff-Konservatorium.

Genf.
1. Académie de Musique. 4 Boul. Helvétique.
2. Conservatoire Musique.

Graslitz i. Böhmen. K. K. Fachschule für Musik-Instrumenten-Erzeuger.

Hamburg. Konservatorium der Musik. Wexstraße. Direktion: Schulstraße 8, Rotherbaum.

Innsbruck. Musikschule des Musikvereins.

Karlsruhe.
1. Großh. Konservatorium für Musik.
2. Allgemeine Musikbildungsanstalt.

Köln.
1. Konservatorium der Musik.
2. Musikbildungsanstalt.

Leipzig. Kgl. Konservatorium der Musik.

Linz a.D. Kaiser Franz Josef-Jubiläumsmusikschule, Walterstr. 24.

München. Kgl. Akademie der Tonkunst.

Nürnberg. Städtische Musikschule.

Pest. Orsz Magyar Kir Zene-Akadémia. IV, Andrássystrasse 67.

Prag. Prager Musik-Konservatorium „Rudolfinum".

Regensburg. Kirchen-Musikschule.

Salzburg. Mozarteum.

Sondershausen. Fürstliches Konservatorium der Musik.

Straßburg i. E. Städt. Konservatorium für Musik.

Stuttgart. Kgl. Konservatorium für Musik.

Triest. Conservatorio musicale.

Weimar. Großherzogl. Musikschule.

Wien. Konservatorium für Musik und darstellende Kunst; Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Wiesbaden. 4 Konservatorien.

Würzburg. Kgl. Musikschule.

Zürich. Musikschule Zürich.

B. Ausland.

Amsterdam. Conservatorium en Muziekschool. Keizersgracht 123.

Brüssel. Conservatoire royale de musique. Rue de Régence.

Kopenhagen. Kgl. Danske Musikconservatorium.

Lyon. Conservatoire de musique.

Luxemburg. Conservatoire de musique. Rue de la Trinité.

Mailand. Regio Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi.

Neapel. R. Conservatorio di musica.

Paris. Conservatoire nationale de musique et de déclamation. Rue de Madrid 14 (8e arrond.).

Paris. Schola Cantorum. Rue Saint-Jacques 269.
Stockholm. Kungl. Musikkonservatorium.
Venedig. Liceo civico musicale Benedetto Marcello.

Man darf sagen, daß gegenwärtig der musikalische Fachunterricht in der Hauptsache an die **Konservatorien** übergegangen ist, welche die hervorragendsten Meister auf den verschiedenen Instrumenten und bedeutende Gesangsgrößen zu Lehrern berufen können. Wie die Universitäten, bzw. besondere Fakultäten durch berühmte Professoren wechselnde Anziehungskraft ausüben, so genießt dieses oder jenes Konservatorium seinen eigenen Ruf, der längere oder kürzere Zeit währt. Es ist bei der unausgesetzten Veränderung, der die Anstellungsverhältnisse der Lehrer unterworfen sind, untunlich, den augenblicklichen Zustand der Konservatorien zum Zweck einer allgemeinen Beratung zu beleuchten. Dagegen ist es vielleicht von Interesse, einen Begriff vom Studienplan zu geben, den die größeren Institute in immer reicherer Vielseitigkeit auszubauen streben.

Es wird gelehrt:

1. Orgel, Harmonium, Klavier, Violine, Viola, Viola alta, Violoncell, Kontrabaß, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Tuba, Harfe, Pauke.
2. Chorgesang, Einzelgesang.
3. Zusammenspiel in allen Fächern und in allen üblichen Zusammenstellungen.
4. Harmonielehre, Formenlehre, Kompositionslehre, Partiturspiel, Dirigieren, Musikdiktat, Methodik des Klavierspiels, Musikgeschichte, Akustik.
5. Französisch, Italienisch, Aesthetik, Kunstgeschichte, Literaturgeschichte, Weltgeschichte, Geographie.

Natürlich sind nicht alle diese Fächer überall vertreten; es läßt sich im allgemeinen folgendes konstatieren:

Von den unter 1. angeführten praktischen Unterrichtsgegenständen gehören die Saiteninstrumente und das Klavier zu den absolut regelmäßigen, ohne deren Besetzung durch ständige Lehrer kein Institut sich den Namen eines Konservatoriums oder einer Musikschule beilegen wird.

Orgel, Harmonium und die Holzblasinstrumente fehlen in kleineren Anstalten.

Von den theoretischen Fächern sind Harmonie- und Formenlehre, sowie die gesamte Kompositionslehre überall als notwendig anerkannt.

Dagegen finden sich schon in bezug auf Partiturspiel, Dirigieren, Musikdiktat merkliche Unterschiede; soviel uns bekannt, haben z. B. nur die Karlsruher und Kölner Konservatorien bis jetzt das Musikdiktat eingeführt. Methodik des Klavierspiels ist noch ziemlich selten (z. B. **Berlin**, € und **Klindworth-Scharwenka**, **Veit**; **K** ruhe).

Geschichte der Musik fehlt *nicht blo* kleineren Orten und Anstalten wie in € burg, sondern auch in **Bern**, **Bre** (Schlesisches Konservatorium), dagege sie in Sondershausen vertreten.

Akustik hat nur **Hamburg**; doch natürlich in Universitätsstädten physikal Vorlesungen leicht erreichbar.

Ueberhaupt wird man diesen Stä den Vorzug vor anderen geben, da i dort die Nachbargebiete der Musik *und* musikalisch-wissenschaftlichen Disziplı ebenfalls kultivieren kann. Auch G städte wie Hamburg, Dresden, Stutt vermögen (den Prospekten nach *zu urtei* den Musikschülern reiche Anregung zu währen durch Vollständigkeit der theo tischen Fächer. Endlich ist Französisch ı Italienisch sehr häufig vertreten, woge die unter 5. genannten weiteren allgemei Fächer wiederum fast nur in größe Städten berücksichtigt sind.

Opernschulen sind in den größeren Städ immer mit den Konservatorien verbund Leipzig, das wohl das prachtvollste Unt richtsgebäude besitzt, hat eine eigene Uebung bühne eingerichtet. Kommt vollends ei Schauspielschule dazu, so sind die Fäch um Deklamation, Rhetorik, Poetik, *Mim* bramatischen Unterricht, Vorlesungen üb Dramaturgie und über Physiologie d Stimme usw. bereichert; selbst die allg meine Anstandslehre, sowie *Florettfechte* Tanz, ja Exerzieren sind da und dort ve treten.

Mit Oper- und Schauspielschule *fi* verbunden die Konservatorien Berlin (Ster Hochschule, Eichelberg u. a.), Dresde Karlsruhe, Köln, Stuttgart, Wien. S bieten den Vorteil der Beziehungen *zu Ho* oder Stadttheatern. Ueberhaupt genieße die Konservatoriumsschüler überall meh oder weniger namhafte Vergünstigungen i bezug auf den Besuch von Konzerten ode Theatern, seien es Freikarten oder Preis ermäßigungen. Dabei wollen wir gelegent lich darauf hinweisen, daß *bei der Wah* des Ortes nicht allein die Beschaffenheit de Konservatoriums selber, sondern auch de Stand des allgemeinen Musik-, Konzert und Theaterlebens in Betracht kommt. Aus kunft über die auch nicht unwichtigen lokale Verhältnisse in betreff der Preise für Woh nung und Unterhalt geben bereit*willig* di Anstalten selber. Die Unterrichtsmittel sin in den seltensten Fällen, und nur in Ele mentarklassen, frei. Hospitanten werde überall, auch für einzelne Fächer, gern genommen. Eine beliebte Art der Organi sation teilt Künstler- und Dilettantenschu voneinander ab. In den besseren Anstalt wird die Aufnahme (jedenfalls der angehen den Künstler) von strengen Prüfungen ab

...ßig gemacht und beim Abgang ausführ-...es Zeugnis mitgegeben.

...as endlich die wichtige Frage des ...onorars anbelangt, so möge man sich ...erhalb Prospekte von den Anstalten ...mmen lassen, auf die man reflektiert. ...erade in diesem Punkt sind die Schwan-...ngen, wenn man Durchschnittsangaben ...chen will, am größten. 220—500 Mark ...s jährliches Honorar ist doch ein sehr ...oßer Spielraum; größere Konservatorien ...erden nicht unter 300 Mark (für die volle ...ünstlerische Ausbildung) heruntergehen. ...s kommt auch darauf an, welcher Stufe ...h der Schüler eingliedert (Unter-, Mittel-, ...berklasse; Künstler- oder Dilettanten-...hule); ferner, welche Fächer gewählt ...erden. Man muß im Auge behalten, daß die Konservatorien vermöge ihrer einheitlichen größeren Verwaltung den Unterricht überall billiger geben und dabei vielfach mehr ineinandergreifend und methodischer gestalten können als Privatlehrer; letztere können hinsichtlich der Qualität des Unterrichts gegenüber den Konservatorien natürlich oft auch im Vorteil sein.

Freistellen gibt es nicht an allen Anstalten; Berlin, Bern, Frankfurt, Köln, Prag, Wien scheinen in dieser Hinsicht das Vorteilhafteste zu bieten. Frankfurt, Köln und Berlin (Kgl. Hochschule nnd Sternsches Konservatorium) gewähren die Möglichkeit des Meyerbeer-Stipendiums, das eine Reise nach Frankreich oder Italien mit 3—4000 Mark bestreitet.

Epochen und Heroen
der
Musikgeschichte.

I.

Die Hochblüte der polyphonen Kirchenmusik und der mehrstimmigen Liedkomposition.

Kunstgenuß und historisches Studium. Für den ernsten Musikfreund, der nicht durch trockene Beschreibungen oder phantastische Schilderungen, sondern durch lebendig klingende, wirkungskräftig durch die natürliche Pforte des leiblichen Ohres an seine Seele herantretende Musik sein Urteil bildet, ist die Musikgeschichte nach rückwärts abgeschlossen durch den gewaltigen Kunstbau der Kirchenmusik des 15. bis 16. Jahrhunderts. Was weiter zurückliegt, ist für ihn Vorgeschichte, von hohem Interesse für den Geschichtsforscher, der das Werden dieser in ihrem Vollendungsstadium bewunderungswürdigen, wirklich erhabenen Kunst aus den unscheinbarsten Anfängen heraus mit Liebe verfolgt und selbst Uebergangsbildungen würdigen lernt, welche dem heutigen Kunstempfinden barbarisch, roh erscheinen. Wohl vermag er sich noch an den schlichten Melodien zu erfreuen, welche aus einer weiter zurückliegenden Zeit auf uns gekommen sind, sei es an den we[ltlichen] besonders der ritterlich[en] Sänger des 12.—13. Jahrhu[n]derts, in denen sich ein gut St[ück] Volksmusik aus dem Mittelalt[er] herübergerettet hat, sei es an de[n] kirchlichen Sequenzen und Hy[m]nen, durch welche letztere sog[ar] der Kontakt mit der Musik de[s] Altertums erreicht wird, sei e[s] endlich an den trotz des manch[er] Schönheit zerstörenden Einflusse[s] einer Jahrtausende langen Tradition noch immer als Emanation der von den edelsten Empfindungen gehobenen Menschenseele wirkenden, zum Teil wahrscheinlich in vorchristlichen Tempelgesängen wurzelnden Weisen des altkirchlichen Ritualgesanges alle diese alten Melodien erscheinen aber vom Standpunkte der heutigen Kunstübung aus als etwa unserm **Volksliede** vergleichbare Grundlagen, als Uranfänge, sozusagen natürliche Materialien der Kunst, aber nicht als eigentliche Kunstwerke, w[ie] sich schon darin offenbart, daß die Künstler der Gegenwart sic[h]

ımer wieder die Einkleidung ěser altehrwürdigen Weisen in n eigentlich künstlerisches Ge- and zur Aufgabe machen, indem : dieselben mehrstimmig bear- :iten oder mit einer harmoni- jen Begleitung versehen. Für is moderne Empfinden ist eben e Mehrstimmigkeit, die Har- onie, ein durchaus wesent- cher Faktor der musikalischen unstwirkung und besteht daher ne im Vollbesitz ihrer Mittel :findliche Kunst der Musik erst :t der Zeit, wo die durch Jahr- underte sich überaus mühselig ı hartem Ringen entwickelnde ıehrstimmige Musik feste Ge- altungen gewonnen und das :chnisch Formale soweit beherr- jen gelernt hat, daß sie mit der- :lben überzeugenden Wahrhaftig- :it, aber weit eindringlicherer kraft den Empfindungsausdruck eherrscht als die nur einstimmige Melodik, die unbegleitete Mono- ie der Volksmusik aller Zeiten nd Nationen. Auf diesen Höhe- unkt ist die mehrstimmige Mu- k im 15. Jahrhundert gelangt.

Das begleitete Lied im 14. bis 5. Jahrhundert. Das wunder- ar kunstvolle Gefüge des imi- :erenden a cappella-Vokalstils er Motetten und Messen seit dem :tzten Drittel des 15. Jahrhun- erts galt bis vor wenigen Jah- en als die Gipfelung einer im 3.—15. Jahrhundert sich stetig ortentwickelnden, im 13. Jahr- ›undert noch rohen und für unser Musikempfinden ungenießbaren kunstübung. Erst durch die Ar- ›eiten von Johannes Wolf Geschichte der Mensuralnotation ›on 1250—1460) hat sich aber ›erausgestellt, daß das durchaus :icht der Fall ist, vielmehr der Epoche des imitierenden a cappel- a-Gesanges eine sehr bedeutsame Epoche des von Instrumenten kunstvoll begleiteten Sologesangs vorausgegangen ist, deren Literatur zum mindesten etwa seit 1400 auch den ästhetischen Anforderungen der Gegenwart Anerkennung abzwingt und selbst in ihren ersten Anfängen, die seit etwa 1330 nachweisbar sind, in hohem Grade das Interesse fesselt. Die Wiege dieser neuen Kunst ist das nördliche Mittelitalien (Florenz, Bologna, Padua, Perugia); wahrscheinlich ist der begleitete Vokalstil der Madrigalien, Caccias, Balladen und Kanzone, dieser Florentiner ‚Ars nova' unter dem Einflusse der Renaissance der italienischen Dichtung direkt aus der Musik der Troubadours herausgewachsen. Dieselbe hat ihren Schwerpunkt zunächst durchaus in der weltlichen Musik, bringt aber auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik die epochemachende Neuerung, daß anstatt bloßer Ausschmückungen der alten liturgischen Melodien, wie sie seit dem 9. Jahrhundert aufgekommen waren (Organum, Discantus, Fauxbourdon) ganz neue Melodien zu den kirchlichen Texten erfunden werden. Auch für diese ist aber einstimmiger Gesang mit Instrumentalbegleitung das Charakteristische. Die bedeutendsten Namen dieser Florentiner Frührenaissance sind Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia), Jacopo da Bologna, Laurentius de Florentia, Paulus de Florentia (Don Paolo), Girardellus de Florentia (Gherardello), Petrus de Florentia (Piero) und Franciscus de Florentia (Francesco Landino), sämtlich dem

14. Jahrhundert angehörig. Die Kompositionen dieser Meister sind überwiegend zweistimmig für eine melodieführende Oberstimme, die aber nur teilweise zu singen, mit instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen durchsetzt ist, und eine die Harmonie feststellende Baßstimme. Aber alle Caccias (textlich Jagdszenen) sind Kanons, d. h. verdoppeln die Oberstimme durch streng durchgeführte Nachahmung im Einklange und haben außerdem ebenfalls einen fundamentierenden Baß (sind also dreistimmig). Schon früh im 14. Jahrhundert fand der neue Stil auch Eingang in Frankreich durch Guillaume de Machault (1300—1372) und Philippe de Vitry (gest. 1361), welcher letztere das überaus komplizierte Notierungswesen der Italiener (von denen beinahe jeder anders notiert) zweckmäßig vereinfachte und dadurch berühmter wurde als die Begründer des neuen Stils (seine Kompositionen sind aber nicht erhalten). Allmählich wird dann um 1400 das nördliche Frankreich (Burgund, Champagne, Bretagne) die Hauptpflegestätte und treten an die Stelle des Madrigals und der Caccia die Formen des Rondeau (Virelai) und der Ballade. Komponisten wie Baude Cordier (aus Reims), Pierre Fontaine, Cesaris, Tapissier, Carmen, Ciconia (aus Lüttich), Brasart, Legrand, Johannes von Limburg usw. haben durch erhaltene Kompositionen voll Grazie und melodischen Reizes einen guten Klang. Auch nach England gelangt der neue Stil und wird dadurch John Dunstaple (gest. 1453), John Benet und Lionel Po[...] mit Glück auf dem Gebiete [...] kirchlichen Komposition (ku[...] volle Paraphrasen von Hym[...] und Marienliedern) ausgeb[...] An Dunstaples Namen schlie[...] dann nach dem Zeugnis [...] Zeitgenossen Gilles Bi[...]chois (gest. 1460) und Gu[...]laume Dufay (gest. 1472) persönliche oder aber jedenf[...] als Geistesschüler an, b[...] gleichbedeutend als Komponi[...] von weltlichen Chansons und [...] kirchlichen Werken, auch zu[...] vollständiger Messen. Damit [...] der neue Stil seinen Höhepu[...] erreicht. Noch bei Lebzeiten D[...]fays bringt dann Jean d'Ok[...]hem das neue Prinzip [...] fugenartig imitiere[...] den Motettenstils auf, [...] den begleiteten Sologesang [...] nächst in der Kirchenmusik du[...] den a cappella-Stil (n[...] Singstimmen, ohne Instrumen[...] ersetzt.

Die reiche Literatur dies[...] Epoche ist für das 14. Jahrhu[...]dert bis jetzt fast nur durch [...] von Joh. Wolf veröffentli[...]ten Beispiele (allein 78 i[...] 2. Band seiner Geschichte der Me[...]suralnotation) zugänglich; für da[...] 15. Jahrhundert haben die Den[...]mäler der Tonkunst in Oeste[...]reich durch Auswahlen aus sed[...] Trienter Codices reiches M[...]terial bekannt gemacht. Vgl. au[...] H. Riemanns „Hausmusik a[...] alter Zeit" (Beispiele aus d[...] Zeit von 1330—1500, in dene[...] die Scheidung von Noten und i[...]strumentalen Bestandteile durc[...]zuführen versucht ist). Etwa vo[...] 1430 ab — ein Zeitpunkt, de[...] schon Johannes Tinct[...]ris vierzig Jahre später als [...] des Anfangs einwandfreier Mu[...]sik bezeichnet — entwickelt sic[...]

eine schier unermeßliche Literatur weltlicher und geistlicher Musik, die auch für die Gegenwart noch genießbar ist, wenn sie auch noch nicht den Stempel höchster Vollendung trägt, welchen man der polyphonen Kirchenmusik seit *Okeghem* zusprechen muß. Mindestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts findet auch in Spanien der begleitete Liedstil reiche Pflege (der 1891 von *Barbieri* herausgegebene Cancionero musical enthält über 450 mehrstimmige Kompositionen der Zeit von 1450—1500). Von den in dieser Sammlung vertretenen spanischen Komponisten seien nur die wichtigsten genannt: *Juan del Encina* (1469—1537, 68 Kompositionen), *Millan* (23), *Gabriel* (19), *Escobar* (18), *Mondejar*, *Fr. de la Torre*, *Ponce*, *Pennalosa*, *Badajoz*, *Lope de Baena*.

John Dunstaple ist etwa 1370 (wahrscheinlich zu Dunstaple [Bedford]) geboren und starb 24. Dez. 1453 zu London. Seine merkwürdig kunstvolle Paraphrase des Veni creator Spiritus ist in H. Riemanns Musikgeschichte in Beispielen Bd. 1 abgedruckt.

Gilles Binchois ist etwa 1400 geboren und starb Ende September 1460 in Lille. Chansons von ihm finden sich in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich (Jahrg. VII und XI), in Stainers „Dufay" und in Riemanns „Hausmusik aus alter Zeit".

Wilhelm Dufay ist spätestens um 1400 zu Chimay im Hennegau geboren und starb 27. Mai 1474 zu Cambrai. 1428 wurde er Mitglied des Sängerchors der päpstlichen Kapelle in Rom, ging 1437 an den Hof von Burgund, empfing dann die Priesterweihe in Paris und lebte, ehe er nach Cambrai ging, 7 Jahre in Savoyen. Vgl. F. X. Haberl „Bausteine zur Musikgeschichte" I. G. Dufay (1885, Separatabdruck aus der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft"). Chansons von Dufay (auch kirchliche Hymnen) finden sich in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich (Jahrg. VII und XI) in Stainers „Dufay" und in Riemanns „Hausmusik aus alter Zeit".

Die Uebertragung alter Notierungen. Bis vor gar nicht langer Zeit wußte man kaum, daß dieser erste wahrhafte Frühling der Kunstmusik auf den beiden Gebieten der kirchlichen und der weltlichen Musik die herrlichsten Blüten in schier unerschöpflicher Fülle getrieben hat, sondern schenkte beinahe ausschließlich der kirchlichen Kunst dieser Epoche Beachtung. Ja bis auf wenige Pflegestätten altkirchlicher Kunst, wie die Sixtinische Kapelle in Rom und einige Vokalkapellen an Fürstenhöfen (Paris, Wien, London, München) war die Erinnerung an diese große Zeit gänzlich erloschen und erst ganz allmählich lenkte das erwachende historische Interesse seit Ende des vorigen Jahrhunderts (Burney, Forkel, Gerbert) mehr und mehr die Aufmerksamkeit der Welt auf die überreichen Kunstschätze der Musik des 16. Jahrhunderts. Freilich stand der Erkenntnis des hohen Wertes dieser Schätze eine zunächst fast unüberwindlich scheinende Schwierigkeit im Wege, nämlich die Notierung derselben mit einer von der der letzten Jahrhunderte außerordentlich verschiedenen Art der *Notenschrift*, deren Verständnis ein weit ausholendes geduldiges Studium erforderte; selbst nach Wiedererlangung der vollständigen Kenntnis der Bedeutung der alten Notenzeichen ist aber die *Uebertragung der alten Tonsätze in moderne Notierung* eine sehr zeitraubende Arbeit, da diese gesamte Literatur nicht nach heutiger Weise mit Uebereinanderstellung aller Stimmen in *Partitur*, sondern vielmehr in einzelnen *Stimmbüchern* gedruckt ist. Deshalb ging es, auch nachdem das Inter-

esse für dieselbe wach geworden, nur sehr langsam mit der Wiedererschließung des Inhalts der Werke des 16. Jahrhunderts vorwärts, und selbst heute existiert noch erst ein Bruchteil derselben in Neudrucken oder auch nur handschriftlich angefertigten Partituren. Einen gewaltigen Schritt vorwärts kam diese Bewegung nach dem Erscheinen von Heinrich Bellermanns systematischer Darlegung des Wesens der Notenschrift des 15.—16. Jahrhunderts („Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert", Berlin 1858), welche mit einem Schlage alle Interessenten in die Lage versetzte, ohne umständliches Studium der alten Traktate Entzifferungsversuche unternehmen zu können.

Es ist Ehrenpflicht, hier die Namen der Männer zu verzeichnen, welche mit diesen mühseligen Uebertragungen ohne die heutigen bequemen Hilfsmittel den Anfang gemacht haben. Abgesehen von einigen theoretischen Werken, welche eine Anzahl Tonsätze alter Meister als Musterbeispiele einfügten (Paolucci, „Arte pratica di contrappunto" Venedig 1765, Padre G. B. Martini „Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto" 1774—75) bildet den Ausgangspunkt der Neudrucke Burneys: „La musica che si canta annualmente nelle funzioni della settimana santa nella Cappella pontificia composta dal Palestrina, Allegri e Bai" (London 1771 mehrfach nachgedruckt); dazu kommen die Illustrationsbeispiele der Geschichtswerke von Burney (A general history of music, London 1776—89), Hawkins (A general history of the science and pratice of music (das. 1776) und Forkel „Allgemeine Geschichte der Musik" (Leipzig 1788—1801); auch Labordes „Essai sur la musique" (1780) enthält einige alte Tonsätze. Eine Auswahl „Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister" brachte G. v. Tucher (1827). K. v. Winterfeld gab einen neuen kräftigen Anstoß durch die umfangreichen Musikbeilagen seiner beiden Werke „Johannes Gabrieli und Zeitalter" (1834) und „Der eva lische Kirchengesang" (1843—47). folgten Dehn (Sammlung äl Musik aus dem 16. und 17. Jahrh dert. 1837), Rochlitz (Samml vorzüglicher Gesangsstücke (3 Bä Mainz c. 1840), Ney de la Mo kwa (Receuil de morceaux musique ancienne exécutées concerts de la société de musi vocale religieuse et classique f dée en 1843, 11 Bände, Fr. Co mer mit den ersten 4 Bänden später von Neidhardt fortges ten großen Sammlung „Mus sacra" (Berlin, Bote und Bock) den weiteren Sammelwerken „C lectio operum musicorum Ba vorum saeculi XVI (12 Bde., B lin bei Trautwein), K. Proske seiner Musica divina (4 Bde., R gensburg 1853) sowie dem „Select novus missarum" (das. 1855) u der Neuausgabe der „Missa pap Marcelli" Palestrinas in dreifach Gestalt: 6st. [Original], 4st. von An rio und 8st. von Suriano (Brüss 1850), Schlesinger, Ausga des Repertoire des Berliner kgl. Do chors (1853), Stephan Lück „Sammlungen ausgezeichneter Kom positionen für die Kirche" (1859) damit ist aber bereits die Zeit d Inangriffnahme der großen Gesam ausgaben musikalischer Werke erreich der erste Anlauf zu einer Ausgabe säm licher Werke Palestrinas war der de Abbate Alfieri (Raccolta di mu sica sacra 1841—46).

Ergänzend seien aber gleich hi noch genannt der für die ganze Epoch orientierende 5. Band von A. W. Ambros' Musikgeschichte, Beispielsammlung, 1882 herausgegeben von O. Kade; die große Neuausgabe der Werke spanischer Kirchenkomponisten von Don Eslava (Lira sacrohispana, 1869, 10 Halbbände) und Felipe Pedrell (Hispaniae schola musicae sacrae, seit 1893), desgleichen die Neuausgaben der englischen Meister des 16.—17. Jahrhunderts durch die Musical antiquarian society (seit 1840) und die französischen: Henry Experts Maîtres musiciens de la renaissance française (seit 1894) und die Anthologie des maîtres religieux primitifs der Schola cantorum de St. Gervais (seit 1894). Dazu kommen in schnell wachsender Zahl auch für diese Epoche bedeutende neue Aufschlüsse durch die großen Publikationen: „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" (redigiert von G. Adler seit 1892),

„Denkmäler deutscher Tonkunst" (seit 1892) und „L'arte musicale in Italia; Publicazione nationale" (redigiert von L. Torchi Bd. 1—2 1899).

Die Zeit 1460—1525 (Epoche Ockeghem-Josquin de Prés). Staunend stehen wir vor dem Erbe, welches das 15.—16. Jahrhundert hinterlassen hat; wenn auch erst ein Teil derselben der allgemeinen Beurteilung zugänglich geworden ist, so ist doch bibliographisch sein Umfang jetzt annähernd festgestellt. Allzu kategorisch hat man die ganze Epoche der Entwicklung des kontrapunktischen Stils kurzweg die „Zeit der Niederländer" genannt, wohl infolge der von der Niederländischen Akademie 1826 preisgekrönten Schriften der verdienten Historiker G. R. Kiesewetter und Fr. J. Fétis „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst". Denn es stellt sich in neuerer Zeit immer mehr heraus, daß die korrekte, auch heute noch befriedigende Technik des mehrstimmigen Satzes sich bereits vor dem Auftauchen der Namen niederländischer Meister in Italien, Frankreich und England zu einem hohen Grade der Vollendung entwickelt hat und daß auch schon auch im 15. Jahrhundert deutsche Namen erscheinen. Schließlich ist aber eine eigentliche Scheidung zwischen niederdeutschen und niederländischen einerseits und nordfranzösischen und niederländischen Komponisten französischer Zunge ohne Willkür gar nicht durchführbar. Heinrich Isaak (gest. 1517) ist Niederländer von Geburt und doch mit vollem Recht als deutscher Komponist in Anspruch zu nehmen, Alexander Agricola (gest. 1506) hat immer als Niederländer gegolten, war aber ein Deutscher (Ackermann). Unbestritten Deutsche sind Heinrich Finck (gest. 1527), Thomas Stoltzer (gest. 1526), Adam von Fulda (1440 bis 90), Paul Hofhaimer (gest. 1536). Deutsche Namen in dem Trienter Codices sind auch Walter Frey, L. Krafft, vielleicht auch Hart, in dem 1870 verbrannten Straßburger Codex des 15. Jahrhunderts H. Heßmann, Zeltenpferd wohl auch Henricus de Libero Castro (Freiburg). Doch steht fest, daß besonders Cambrai seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts der päpstlichen Kapelle in Rom eine große Zahl begabter Komponisten zugeführt hat und daß mit Jean d'Okeghem ein Niederländer als Stilreformator von epochemachender Bedeutung auftrat. Wenn man also auch wohl besser davon absieht, von einer Zeit der Niederländer zu reden, so muß man doch unbedingt festhalten, daß die Neuerung (zunächst nur in der Kirchenmusik), mehrstimmige Gesänge dadurch einheitlich zu gestalten, daß die nach einander eintretenden Stimmen dieselben Texte aber mit derselben melodischen Einkleidung bringen, niederländischen Ursprungs ist und darum als niederländischer Stil bezeichnet werden kann. In diesem Sinne erscheint dann allerdings die Zeit von 1460 bis sogar gegen Ende des 16. Jahrhunderts als die Zeit der Herrschaft des niederländischen Stils. Bei zahlreichen Komponisten der Zeit um 1500 ist deutlich zu erkennen, wie sie von dem auf die Mitwirkung der Instrumente berechneten Stile der Kirchenmusik zu dem imitierenden a cappella-Stile übertreten (z. B. bei Busnois, Obrecht, Heinrich Isaak). Für die weltliche Lied-

komposition bleibt der begleitete Stil bis gegen 1530 herrschend; doch schleichen sich in die a cappella-Tonstücke schon um 1500 gelegentlich Ansätze der imitierenden Setzweise ein, welche das neue a cappella-Madrigal vorbereiten (so in dem von Petruci 1504 gedruckten Frottole). Die Motetten- und Messenkompositionen der von 1460—1525 reichenden Epoche entwickelt sich zu der denkbar höchsten Durchbildung des neuen Stils, trägt aber deutlich die Spuren der Entwicklung aus dem Instrumente mit der Singstimme kombinierenden, begleiteten Stile in dem nicht eigentlich gesangmäßigen reichen Figurenwerk, das erst die Palestrinaepoche (um 1560—1600) abstreift. Der Schule Okeghems gehören u. a. die hochberühmten Meister an:

Josquin de Près (gest. 1521), Pierre de la Rue, J. Ghiselin, de Orto, Anton Brumel, Nicolas Gombert, L. Compère, G. van Werbeke, J. Mouton, Er. Lapicida, Pipelare, Divitis, Fevin. — Dieselben bilden den eigentlichen Höhepunkt der Blüte des reichverzierten a cappella-Stils der Kirchenmusik.

Jean d'Okeghem ist etwa 1430 geboren und 1495 in Tours gestorben. Er war möglicherweise um 1450 Schüler Dufays in Cambray, aber schon seit 1453 am Hofe Karls VII. von Frankreich in hoher Ehrenstellung, vgl. M. Brenet, J. d'Okeghem (1893).

Jakob Obrecht, um 1450 in Utrecht geboren, gestorben 1505 in Feronen (an der Pest), war wohl nicht ein Schüler Okeghems, wofern aber dessen Aeußerung von diesem einer der ersten und bedeutendsten Motetten des neuen Stils. Er wirkte im kirchlichen Kapellenspiel in seiner Heimat (Brigge, Antwerpen). Eine Gesamtausgabe seiner Werke redigiert Johannes Wolf (seit 1898).

Josquin de Près, ge[illegible] 1450 wahrscheinlich zu Corba, [illegible] am 27. Aug. 1521 starb, war 14[illegible] päpstlicher Kapellsänger in Ro[illegible] wirkte in Stellungen zu Ca[illegible] Modena, Paris und Ferrara. Gesamtausgabe seiner Werke ist nicht in Aussicht, doch sind zahl[illegible] Werke in den Sammelwerken Commer, Maldeghem usw. ne[illegible] druckt.

Schulenbildung. Man ist [illegible] der Aufstellung von Komponi[illegible] schulen in den Anfangszeiten [illegible] musikhistorischen Forschung et[illegible] vorschnell gewesen, zum mind[illegible] hat sich die angebliche Beg[illegible] dung der „Römischen Sch[illegible] durch Goudimel als gän[illegible] unhaltbar herausgestellt. W[illegible] an der erst beinahe 100 J[illegible] nach dem Tode Palestrinas [illegible] tauchenden Erzählung, daß P[illegible] strinas Lehrer ein gewisser G[illegible] dio Mell gewesen sei, der sp[illegible] lange in Spanien lebte, überha[illegible] etwas Wahres ist, so wird [illegible] doch diesen Begründer der Rö[illegible] schen Schule nicht mit Cla[illegible] Goudimel identifizieren dür[illegible] der wahrscheinlich Frankreich verlassen hat und sich um [illegible] Mitte des Jahrhunderts der [illegible] genottischen Bewegung anschl[illegible] Rom war mit seiner päpstlic[illegible] Kapelle freilich schon etwa [illegible] 1400 eine Hauptsammelstätte [illegible] deutender Komponisten (vgl. [illegible] berl, „Bausteine“ III, „Die [illegible] mische Schola cantorum [188[illegible] Von einer förmlichen Schule [illegible] kirchlichen a cappella-Stils [illegible] Rom kann man aber erst [illegible] Palestrina und den bei[illegible] Nanino, den beiden Aner[illegible] Suriano usw. sprechen, der [illegible] aber in Costanzo Festa u[illegible] G. Animuccia bereits [illegible] hochrespektable Meister römisch[illegible] Abkunft vorangegangen wa[illegible] die durch die genannten Meis[illegible] repräsentierte Römische Sch[illegible]

bezeichnet aber bereits die Emanzipation der italienischen Kunst von der der Niederländer. Die sogenannte Venezianische Schule ist dagegen allerdings als durch den Niederländer Adrian Willaert begründet anzusehen, dessen persönliche Schüler die hochangesehenen venezianischen Meister Andrea Gabrieli und Josesso Zarlino sind, welche nunmehr ebenso wie in Rom Palestrina und Nanini die eigentlichen Lehrmeister einer neuen Generation wurden, während der ebenfalls durch Willaert in Venedig gebildete Niederländer de Rore nur als eine Art Nachschub angesehen werden kann, der ähnlich wie Arcadelt in Rom den weiter dauernden Einfluß der niederländischen Kunst während des selbständigen Aufblühens der italienischen belegt. Von einer in Deutschland durch Niederländer begründeten Schule hat man mit Recht niemals gesprochen, wenn auch gewiß die deutschen Meister, welche gleich neben und nach den ersten niederländischen auf dem Plane erscheinen, ebenso wie die italienischen, französischen und spanischen von den Leistungen der größten Niederländer gelernt und sich an ihnen weitergebildet haben. Weder von dem in Polen (Krakau?) gebildeten Heinrich Finck, noch von dem königlich ungarischen Kapellmeister Thomas Stoltzer ist bekannt, daß sie niederländische Lehrer gehabt hätten. Alexander Agricola war vermutlich auch in Deutschland geschult, ehe er Kapellsänger in Mailand wurde. Paul Hofhaimer war unbestritten selbst ein hochangesehener deutscher Lehrer, ebenso Adam von Fulda und noch früher Konrad Paumann, der, nach den überschwänglichen Lobpreisungen seiner Zeitgenossen zu schließen, jedenfalls mehr geleistet hat als die ärmlichen auf uns gekommenen Orgel-Elementarübungen. Jedenfalls steht fest, daß Johann Walther, Wolf Grefinger, Ludwig Senfl, Arnold von Bruck, Stephan Mahu, Georg Rhau, Leonhard Paminger, Leonhard Lechner, Jacob Reiner, Jakob Händel (Gallus), Leonhard Schröter, Mathias Eckel usw. für Deutschland eine ähnliche Selbständigkeit der Entwicklung belegen wie die Römische und Venezianische Schule für Italien. Daß in Dresden bereits um 1550 ein italienischer Meister auftaucht, der später zum Hofkapellmeister aufsteigt (Antonio Scandelli) und diesem ein Niederländer vorausgeht (M. Lemaistre) und nachfolgt (Rogier Michael) und in München als Nachfolger Senfls der letzte Großmeister unter den Niederländern, der Palestrina beinahe ebenbürtige Orlando di Lasso über dreißig Jahre als hervorragender Führer und Lehrmeister auftrat, kann die Tatsache der vorausgegangenen und gleichzeitig fortgehenden selbständigen Entwicklung der Tonkunst in Deutschland nicht in Frage stellen.

In Frankreich datiert die selbständige Schulenbildung ebenfalls bereits aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, ohne Zweifel unter dem direkten Einflusse der langjährigen Tätigkeit Jean d'Okeghems in Paris (1453 bis 95); es wäre daher durchaus nicht verwunderlich, wenn man von einer Pariser Schule

spräche, wenn auch zunächst die Mehrzahl der aus ihr hervorgegangenen Meister geborene Niederländer sind. Von dem Moment ab aber, wo der große Pariser Musikverleger Pierre Attaignant mit seinen Veröffentlichungen beginnt (1527), mischen sich zwischen die Namen der Niederländer bestimmt solche von Franzosen (Claudin Sermisy, Jannequin, Gascogne, Pierre Certon und eine Anzahl fragliche); in erhöhtem Maße gilt das von den Drucken des Jacques Moderne in Lyon (seit 1532), in denen die Franzosen überwiegen (Beaulieu, Lheritier, Cadeac, Layolle, Manchicourt, Courtois, Pieton, Maillart, Moulu, de Villiers usw.); dazu kommen die zu Avignon gedruckten Werke des El. Genet (Carpentras), sowie die Arbeiten Goudimels (der nicht ein Niederländer, sondern ein Franzose ist, geb. zu Besançon). Auch in Spanien wirkte seit 1530 einer der bedeutendsten Niederländer Nicolas Gombert, doch konnte sich Spanien selbst schon damals hochbedeutender Meister rühmen (Bart. Escobedo, Chr. Morales, Fr. Guerrero, Juan Vasquez, Juan Flecha, M. de Fuenllana, Antonio de Cabezon, J. L. de Vittoria, dazu die großen Theoretiker Ramos, Salinas und Spadaro). In England pflanzten sich zunächst die Traditionen der Epoche Dunstaple bis zu Rob. Fayrfax (gest. 1514) fort mit einer Reihe von Meistern, deren Verdienste erst noch zu würdigen sind; im Laufe des 16. Jahrhunderts aber schließen sich ihnen die Tye, Tallis, Byrd, Dowland und Morley an, wel bereits genügend bekannt sind.

Mottete, Messe und Hymne. [illegible] Kunstformen, welche die M[illegible] ster dieser überreichen Blü[illegible] periode bearbeiteten, sind zunäc[illegible] die kirchlichen der Messe, [illegible] Motette und Hymne, ei[illegible] Dreiteilung, bei welcher die weg[illegible] ihrer häufigen Sonderbearbeitu[illegible] vielfach neben diese gestellt[illegible] kirchlichen Texte wie Magnifik[illegible] Tedeum u. dgl. unter dem [illegible] griff der Motette mitverstand[illegible] sind. Die Messe unterscheidet s[illegible] in ihren einzelnen Teilen *alle*[illegible] dings auch nicht prinzipiell v[illegible] der Motette, sondern erscheint a[illegible] eine durch die Kirchenordnung b[illegible] stimmte Folge einer Anzahl v[illegible] motettenartigen Tonsätzen m[illegible] feststehendem Text (1. Kyri[illegible] 2. Gloria. 3. Credo. 4. San[illegible] tus. 5. Benedictus. 6. Agnu[illegible] bezw. da in dieser Zeit ausnahm[illegible] los die Anfänge der einzelne[illegible] Sätze vom zelebrierenden Pri[illegible] ster nach ihrer gregorianische[illegible] Melodie intoniert werden: 2. E[illegible] in terra, 3. Patrem, 5. Qu[illegible] venit, 6. Qui tollis und als Teil des Credo oft noch besonders unter[illegible] schieden: Crucifixus und Mise[illegible] rere, als Teile des Sanctus da[illegible] Pleni sunt coeli und Osanna[illegible] ebenso ist die Gliederung de[illegible] Kyrie in das erste Kyrie, da[illegible] Christe und das letzte Kyri[illegible] selbstverständlich). Zwischen Motette und Hymne besteht der prin[illegible] zipielle Unterschied, daß die letzter[illegible] einen metrischen (gleichviel o[illegible] streng skandierten oder nur bezüg[illegible] lich der Silbenzahl der Verse fe[illegible] bestimmten) Text hat, während der Motette ein Psalmenvers ode[illegible] ein anderer der Bibel entnomme[illegible] ner Prosatext zugrunde liegt. De[illegible] Hymnen (und den ihnen nahe[illegible] stehenden Sequenzen) ist also di[illegible]

Form bereits durch den Text einigermaßen vorbereitet, während bei der Motette die Formgebung ganz dem Musiker überlassen bleibt. Die Hymnen sind daher durchschnittlich in ihrer ganzen Anlage einfacher, die Stimmen gehen im Vortrage des Textes einträchtig miteinander (Note gegen Note gesetzt), unter Wahrung des vom Dichter gewählten metrischen Schemas, oder Stimmenpaare wechseln ab mit dem Vortrage ganzer Textzeilen (Verse). Für die Motette sind Note gegen Note gesetzte Teile zwar nicht ausgeschlossen, aber seit Okeghems Erfindung des imitierenden Stils für dieselbe ist der fugenartige Eintritt der beteiligten Stimmen miteinander nachgebildeter Motetten der sie speziell charakterisierende. Die eigentliche Motette existiert erst seit dieser Zeit (etwa 1460). Vorher gehören die kirchlichen Gesänge entweder dem begleiteten Liedstile an oder dem Satz Note gegen Note mit gleichzeitigem Vortrage derselben Textworte durch alle Stimmen. Die Motets der Pariser Schule des 13. Jahrhunderts haben damit noch nichts zu tun, sondern sind Verkoppelungen von sogar meist weltlichen Liedern in einem noch rohen primitiven Satze (in jeder Stimme ein anderes Lied) über einen aus dem gregorianischen Choral entnommenen Tenor. Nur darin, daß auch Motetten des 15.—16. Jahrhunderts einen Choraltenor (oder ein altes Volkslied im Tenor) haben, entsteht nachträglich ein Zusammenhang zwischen Motet und Motette.
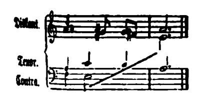
Kanon. Bereits im 13. Jahrhundert finden wir Beispiele des strengen Kanons (damals Rota [Radel] auch Rondellus [Rondeau] genannt), in denen alle Stimmen dieselbe Melodie singen, aber nicht zusammen beginnend, sondern in vorgeschriebenen Zeitabständen einsetzend und nach ihrer Stimmlage tiefer oder höher anfangend. Das berühmte älteste Beispiel eines solchen Kanons ist das „Sumer is icomen in", des Mönchs von Reading, John of Fornsete, geschrieben 1240 (sogar ein Doppelkanon, ein reizendes Frühlingslied für vier kanonisch geführte Tenore über zwei ebenfalls kanonisch geführten Bässen). Das 14. Jahrhundert brachte in dem begleiteten Gesangsstile der Florentiner Madrigalisten die erstaunlich reich entwickelte kanonische Form der Caccia, die aber nur zwei Stimmen in weitem Abstande kanonisch (im Einklange) führt; etwa um 1400 verschwindet die Caccia vor der französischen Ronde, die ebenso ein Nebensproß des Rondeau (Virelai) ist wie die Caccia einer des Madrigals war. Doch kommen neben Caccia und Ronde schon im 14. Jahrhundert auch künstlichere Formen des Kanons (in der Verlängerung, in Gegenbewegung usw.) vor, die direkt überführen zu den früher für niederländisch gehaltenen Künsteleien (Okeghem hat einen 36stimmigen, Josquin de Prés einen 24stimmigen Kanon [ohne Text] geschrieben). Der Kanon dieser Art ist nicht eigentlich eine Kunstform, sondern ein Kunststück; deshalb bleibt seine Anwendung immer eine ausnahmsweise. Der vorgesetzte Zweck der von dem Hörer unmöglich genau zu kontrollierenden, aber auch im Falle solcher Möglichkeit für ihn keinen höhern Gewinn als die angedeutete freie Imitation bedeutenden, streng bis zu Ende durchgeführten Identität der Me-

lodien legt der Phantasie des Tonsetzers unnötige Fesseln an, da er ihm für die Technik bestimmte Wege aufzwingt. Gerade in der Zeit der Hochblüte des polyphonen Satzes, im 15.—16. Jahrhundert, sind allerdings strenge Kanons (damals Fuga genannt) in größerer Zahl geschrieben worden, aber man würde den Komponisten dieser Epoche unrecht tun, wenn man sich durch die Umständlichkeit und Wichtigkeit, mit welcher die Theoretiker der Zeit und die Geschichtsforscher über diese Zeit die mancherlei „kanonischen Künste" der Niederländer behandeln, verleiten ließe, in denselben den Schwerpunkt ihrer Kunstleistungen zu sehen. Dieselben sind vielmehr doch selbst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (bei Okeghem, Josquin de Près, Pierre de la Rue) immer nur gelegentliche Kraftproben gewesen, sozusagen Aeußerungen des Uebermutes der die Kunstmittel ihrer Zeit souverän beherrschenden Meister. Sowohl innerhalb der Gesamtsumme der Werke eines und desselben Meisters als innerhalb der Gesamtproduktion der Zeit bilden sie durchaus nur einen kleinen Bruchteil. So starke Verirrungen auf das rein virtuosenhafte Gebiet der Kunsttechnik auch dabei vorgekommen sind, so ist doch nicht zu übersehen, daß die Kultivierung der kanonischen Schreibweise zu einer vollendeten Meisterschaft in der Handhabung der freien Imitation führt, deren hoher Kunstwert über jeden Zweifel erhaben ist. In vielen Fällen ist übrigens die Fessel, welche der Komponist sich auflegt, lange nicht so drückend, wie sie scheint, z. B. ist die Festhaltung eines Motivs von wenigen langen Noten im Tenor einer ganzen Messe (eventuell auch rückwärts gelesen, wie in Josquins berühmter Messe L'homme armé kaum eine Fessel für einen gewandten Tonsetzer zu nennen.

Namen der Messen. Die meisten Messen des 15.—16. Jahrhunderts haben Namen, welche entweder den Solmisationssilben der Anfangstöne entsprechen (Missa MIMI, Missa LASOLFAREMi) oder den Textanfang einer dem Aufbau als Gerüst dienenden, meist im Tenor durchgeführten anderswoher entnommenen Melodie verraten (die bekannte Melodie einer Hymne, einer Antiphone oder aber — sehr häufig — eines Volksliedes, sei es noch so unkirchlichen, lasziven Charakters). Dieser letztere Gebrauch der Verbindung weltlicher Liedmelodien (mitsamt ihrem Text?) mit darüber gearbeiteten kirchlicher Tonsätzen reicht in die ältesten Zeiten der Motetkomposition (12 bis 13. Jahrhundert) zurück (vgl Coussemaker „L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles 1865, eine große Beispielsammlung [Codex von Montpellier]).

Die sukzessive Stimmerfindung der Zeit vor Okeghem. Die mehr als zweistimmigen Kompositionen des 15. Jahrhunderts lassen, soweit es nicht Kanons sind deutlich erkennen, daß in ihnen die dritte und eventuell vierte Stimme nach komponiert sind. In den Fällen wo mehrstimmige Sätze auf Grund eines anderweit übernommenen Tenor (Cantus firmus) aufgebaut sind, ist sogar auch schon die zweite Stimme (stets der Diskant) nach komponiert, ähnlich wie bei den Motets des 13. Jahrhundert Die dritte Stimme, der Kontratenor oder kurz „Kontra", ist dann so angesetzt, daß sie ba

ischen Diskant und Tenor als
ittelstimme sich bewegt, bald
wo der Tenor hochgeht) unter
em Tenor, also als Baß. Cha-
akteristisch für die Kontratenor-
imme ist bei allen Schlüssen der
ktavsprung vom Grundton der
ominante in die Quinte der
onika; der Diskant tritt dabei
ewöhnlich eine Stufe unter den
ritten hinab (bis in die Zeit
kteghems):



Der Uebergang zur Vierstimmigkeit macht dieser seltsamen Doppelrolle des Kontra ein Ende, ndem er zur Unterscheidung eines hohen Kontratenor (Contratenor altus, Haute contre, Alt) und eines tiefen Kontratenor (Contratenor bassus, Contre basse, Baß) führt. In solchen Fällen sind aber die dritte und vierte Ersatz für die dritte und nur ausnahmsweise kommt es vor, daß zu einem fertigen dreistimmigen Stück eine vierte Stimme hinzukomponiert ist. Mit der Einführung des durchimitierenden Stils hört selbstverständlich die Nachkomposition von Stimmen auf.

Der vierstimmige Tonsatz. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts brachte nicht nur das neue Prinzip des imitierenden a cappella-Stiles (Okeghem), sondern unterscheidet sich von der ersten Hälfte auch durch das Ueberhandnehmen des vierstimmigen Satzes und den damit im allgemeinen durchführbaren größeren Vollklang; die der Terz entbehrenden Harmonien werden seltener und selbst die Schlußakkorde, welche vorher ziemlich regelmäßig nur aus Finalis und Quinte bestehen, treten öfter mit großer Terz auf. Die Formen werden erweitert, ganze Messen mit Festhaltung derselben Motive durch alle Sätze, nicht nur im Tenor, sondern auch in den frei imitierenden Kontrapunkten der andern Stimmen werden allgemein beliebt und die Technik der Beherrschung künstlichster Formen der Nachahmung wird zu schwindelnder Höhe gesteigert. Auch werden die Motetten gewaltig erweitert und gliedern sich häufig in mehrere Teile. Daneben blüht aber auch der schlichtere Satz der Hymnen weiter; derselbe ist auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition der Repräsentant des liedartigen Satzes, hat schlichte mehr harmonische Faktur, den Verszeilen entsprechende lyrische Zäsuren und strophische Gliederung.

Die weltliche a cappella-Liedkomposition. Die weltliche Liedkomposition nimmt nun mehrerlei an Kunstwert sehr verschiedene Gestaltungen an. Am niedrigsten steht die schlicht Note gegen Note mit wenig Melismen in der Oberstimme gesetzte Komposition der Tanzlieder (Reigen im geraden und Springtänze im ungeraden Takt — erstere unter dem Namen Paduane [Pavane], Calata, oder wenn bewegter als Passamezzo, Branle, Basse Dance, letztere als Gaillarde, Romanesca, Saltarello, Forlana, Tordiglione &c.), welche vermutlich in Anlehnung an die jedenfalls Jahrhunderte ältere primitive instrumentale Ausführung der Tänze die Melodie nur akkordisch begleitet und dabei allen Regeln der strengen Kunst ins Gesicht schlägt (häufig Quinten und Oktavenparallelen). Von diesen „Gassenhauern", „Villanellen" &c. aus, die wir

allerdings bisher nur aus Drucken nach 1500 kennen, geht eine ansteigende Linie über die **Frottole** und **Strambotti** der Italiener zu den eigentlichen Kunstliedern, den französisch-niederländischen **Chansons** und schließlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts den kunstvollen **Madrigalien**, der höchsten Blüte dieses Literaturzweigs. In dem eigentlichen Kunstliede, nicht nur dem nach dem zugrunde gelegten Texte (seit ca. 1530) so genannten Madrigal, sondern auch bereits dem vor 1500 unter dem Namen Chansons oder „deutsche Liedlein" geschriebenen, entfaltet die Kunst der Zeit ihren vollen Reiz und eine noch heute imponierende Mannigfaltigkeit und feine Abtönung des Ausdrucks. Irrig ist die Darstellung, daß mit den Frottole und Villanellen ein erster Haken eingeschlagen worden sei zur Niederwerfung des Kunstgebäudes des Kontrapunktes; vielmehr ist die umgekehrte Darstellung ohne Zweifel die allein berechtigte, daß das Lied ganz allmählich vom schlichten Tanzliede aus zum aristokratischen Madrigal sich fortbildete, indem es immer mehr mit allen Mitteln der hoch entwickelten Kunst durchtränkt wurde. Die vierstimmigen Lieder der deutschen Meister **Heinrich Isaak**, **Heinrich Finck** und **Paul Hofhaimer** stehen aber bereits auf der vollen Höhe wirklicher Kunstwirkung und sind noch heute durchaus lebensfähig.

Die Erfindung des Notendrucks.

Um das Jahr 1500 beginnt die Vervielfältigung von Musikwerken vermittelst Typendruck durch **Ottaviano dei Petrucci** in Venedig (der Typendruck von Meßbüchern war über
20 Jahre vorher von **Ulrich Hah**
in Rom 1476 und **Jörg Reyser**
Würzburg und **Octavianus Scotu**
in Venedig in Angriff genomme
worden [beide 1481]). Damit wurd
nun eine viel schnellere Verbreitun
der Werke möglich als bei dem vorhe
allein geübten Verfahren des Ab
schreibens, und es entwickelte sich ei
erhöhter Wetteifer der Komponisten
Für uns Heutige hat aber die Aus
dehnung des Druckverfahrens auf di
Musikwerke den großen Wert, da
uns in ganz anderem Maßstabe Denk
mäler der Kunst überkommen sind als au
den Zeiten der Berufsschreiber. Zähle
die erhaltenen Handschriften von Mu
sikwerken aus dem 15. Jahrhunde
nach wenigen Dutzenden, so dagege
die erhaltenen Druckwerke aus de
16. Jahrhundert nach Tausende
Allerdings müssen, wie bereits beton
diese Drucke erst mühsam in eine heu
lesbare Notierung übertragen we
den; aber schon jetzt verfügen wir übe
einen recht stattlichen Vorrat von Ne
drucken, von denen eine Anzahl obe
genannt wurde. Von **Neudrucke**
deutscher mehrstimmige
Lieder dieser zweiten Periode i
Partitur sind besonders die von Ro
bert Eitner herausgegebenen hervo
zuheben: Otts Liederbuch vom Jah
1512, Ausgewählte Lieder von Hei
rich Finck und Hermann Finck, un
Johann Otts Liedersammlung v. J
1544.

Der fünf- und mehrstimmig
Satz. Wenn auch, wie bemerk
sogar schon im 13. Jahrhunde
von den Meistern der Paris
Schule vereinzelte Kompositione
für fünf ja sechs Stimmen g
schrieben wurden, so ist doch fi
die erste Hälfte des 15. Jahrhu
derts und zum Teil auch noch fi
dessen zweite Hälfte der dreistin
mige Satz charakteristisch. Vo
Ende des 15. Jahrhunderts
bleibt der vierstimmige Satz d
eigentlich normale und Tricinie
oder gar Bicinien erscheinen
der Folge als Ausnahmen. I
16. Jahrhundert aber komm
neben dem vierstimmigen Sa
der eine mehr und mehr **gr**
ßere Zahl Stimmen b
schäftigende in Aufnahme. Sch

gegen Ende des 15. Jahrhunderts sind fünfstimmige Sätze besonders solche, deren fünfte Stimme der kanonische Doppelgänger einer der andern vier ist, nichts Seltenes. Josquin de Près, Pierre de la Rue steigern sich sogar bereits gelegentlich zur Sechsstimmigkeit, von Anton Brumel ist sogar eine zwölfstimmige Messe erhalten.

Zu typischer Bedeutung gelangt aber im 16. Jahrhundert der fünfstimmige Satz zuerst durch die a cappella-Madrigalien, für welche seit dem Erscheinen der fünfstimmigen Madrigalien Verdelots (1538) und der „chromatischen Madrigalien" von Cyprian de Rore (1542) die Fünfstimmigkeit besonders beliebt wurde. Beide sind Schüler Adrian Willaerts in Venedig, der übrigens bereits 1536 Madrigale von Verdelot in Lautentabulatur herausgab, also offenbar die neue Kunstgattung mit aus der Taufe gehoben hat (er schrieb auch selbst Madrigalien). Willaert war seit 1527 Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig, deren zwei einander gegenüberliegende Orgeln ihm zur doppelchörigen Schreibweise (für zwei getrennt aufgestellte Chöre) den Anstoß gegeben haben sollen. Daß Willaert eine Anzahl Motetten „a cori spezzati" geschrieben hat, ist durch die Erzählung eines seiner Schüler, des berühmten Zarlino, hinreichend verbürgt, da derselbe neun derselben nennt (dieselben sind aber nicht erhalten). Jedenfalls hat Willaert die Vermehrung der Stimmenzahl über vier hinaus im Prinzip begünstigt. In auffälliger Weise tritt der achtstimmige Satz bei seinem Schüler Andrea Gabrieli hervor, einem der ersten italienischen Meister, zu welchen Deutsche und auch Niederländer (Sweelinck) als Schüler eilten, einer von denen, welche das Ende der Hegemonie der Niederlande kennzeichnen. Noch weiter aber steigerte die Vielstimmigkeit Andreas Neffe Giovanni Gabrieli. Der vielstimmige Satz fand aber gleichzeitig auch besonders in Rom mehr und mehr Pflege und zwar durch Animuccia, Palestrina, Vittoria, die beiden Nanino, die beiden Anerio, Suriano usw. Daß auch Orlandus de Lassus, der letzte große niederländische Meister, die Anregung zur Pflege des mehrstimmigen Satzes in Italien erhalten (er lebte als Jüngling in Mailand), ist wohl wahrscheinlich. Immerhin ist es vielleicht nicht berechtigt, in der Vermehrung der Stimmenzahl über vier hinaus eine spezifisch italienische Einwirkung erblicken zu wollen, da das italienische Musikingenium vielmehr zur freien Entfaltung der Melodie neigt, wie sich in der Folge bald genug zeigte. Das allmähliche Fortschreiten von der Vierstimmigkeit zur Fünf- und Sechsstimmigkeit und schließlich zur Acht- und Mehrstimmigkeit entsprang vielmehr wahrscheinlich dem verstärkten Begehren nach harmonischem Vollklange trotz wechselnden Pausierens der Stimmen. Doch ist zuzugeben, daß der Glanz des Kultus in den italienischen Kirchen, besonders in Rom und Venedig, die Unterhaltung starker Sängerchöre wie auch reichbesetzter dieselben verstärkenden Instrumentalchöre eine solche Entwickelung sehr begünstigte, deren erste Träger zwar Niederländer waren, deren Haupt-

repräsentanten aber dann Italiener wurden.

Palestrina und Lasso. Gleich zwei gewaltigen Berggipfeln ragen unter den Meistern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Palestrina und Orlando Lasso hervor; beiden setzte unsere Zeit durch kritische Ausgaben ihrer sämtlichen Werke bleibende Denkmäler. Beide Meister starben im Jahre 1594; zur dritten Zentenarfeier im Jahre 1894 wurde die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas beendet und diejenige der Werke Lassos in Angriff genommen (erstere redigiert von Fr. de Witt, Fr. Espagne und [Bd. 7—33] Fr. X. Haberl, letztere redigiert von Fr. X. Haberl und Ad. Sandberger, beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig).

Eine schöne Legende stellt Palestrina als den Retter der katholischen Kirchenmusik dar. Das gewaltige Anwachsen der protestantischen Bewegung hatte im Hinblick auf die Bedeutung, welche für dieselbe der protestantische Choral erlangte, den Kirchenfürsten die Frage nahe gelegt, ob nicht die Kirchenmusik einer Revision bedürfe, und durch das Tridentiner Konzil war die polyphone Musik in Gefahr gekommen, aus dem Gottesdienste verbannt zu werden. Palestrina gelang es, den Beweis zu erbringen, daß die Musik eine würdige Zierde des Gottesdienstes bilde, und die von Pius IV. ernannte Kongregation von Kardinälen stand daher von weitern Maßregeln ab. Freilich wurden aber nun die auf weltlichen Melodien als Tenor aufgebauten Messen und Motetten der niederländischen Meister vom Repertoire abgesetzt und nur Werke, gegen welche keinerlei derartige Bedenken vorgebracht werden konnten, wurden fürderhin zugelassen. Der Palestrinastil ist übrigens von dem Stile der Meister der nächst vorausgehenden Zeit keineswegs prinzipiell unterschieden und in keiner Weise etwa irgendwie theoretisch konstruiert. Aber es kommt in ihm der bereits bei Josquin de Près sich ankündigende Abklärungsprozeß der Ausscheidung des dem Instrumentalstil entstammenden Figurenwerks in den Stimmen zum Abschluß. Es ist nur das größere Genie des Mannes, was Palestrina über die Zeitgenossen erhebt (auch noch über Lasso); ein ausnehmend starker Musiksinn, eine souveräne Herrschaft über alle Mittel der Technik, gepaart mit strenggläubiger Frömmigkeit befähigte ihn, das Höchste zu leisten, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Palestrina arbeitet mit dem ganzen Apparate der vor ihm entwickelten kontrapunktischen Künste, aber dieselben treten nirgends aufdringlich als Selbstzweck hervor, sondern stehen stets im Dienste des beabsichtigten Ausdrucks. Wie eigentlich alle größten Meister hat auch Palestrina keine neuen Formen geschaffen, sondern nur die von seinen Vorgängern überkommenen mit voll wichtigerem Inhalte erfüllt.

Giovanni Pierluigi (S ist sein Familienname) ist 1526 z Palestrina geboren (daher d Palestrina genannt) und starb am 2 Febr. 1594 zu Rom. Seine musika lische Ausbildung erhielt er wahr scheinlich in Rom. Nach Absolvierun der Schule war er zuerst Organi und Kapellmeister zu Palestrina, wur de aber 1551, als der Kardinalbisch von Palestrina als Julius III. zur Papst aufstieg, von diesem als Kapell meister der Peterskirche nach Rom be rufen. 1555 legte Palestrina die Ka

pellmeisterstelle nieder und wurde Mitglied des Männerchors der Sixtinischen Kapelle, obgleich er verheiratet war (seit 1547 mit Lucretia de Gorio, die ihm eine reiche Mitgift mitbrachte). Als Julius III. starb, wurde Marcellus II. Papst, ebenfalls ein Gönner Palestrinas, der ihn im Amte ließ. Leider regierte derselbe nur wenige Wochen, und nun siegten die Neider Palestrinas und dieser wurde mit mehreren anderen verheirateten Kapellmitgliedern durch den neuen Papst Paul IV. aus der Kapelle ausgestoßen, da die alten Satzungen bestimmten, daß Kapellmitglieder unvermählt blieben. Doch erhielt er bald darauf die Kapellmeisterstelle am Lateran, 1561 die an S. Maria Maggiore und wurde 1571 wieder Kapellmeister der Peterskirche. Schon vorher war er zum Komponisten der Sixtinischen Kapelle ernannt worden. Palestrinas Gattin starb 1580 und schon nach 6 Monaten vermählte sich der bejahrte Meister nochmals mit einer reichen Witwe Virginia Dormuli. Nur ein Sohn aus erster Ehe, Hyginius, überlebte den Vater. Palestrinas Biographie schrieb der Abbate Baini „Memoire storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina" 1828, 2 Bde., deutsch im Auszuge von Kandler 1834). Seine berühmtesten Werke sind die Missa papa Marcelli (6st.), die Improperien und die 4st. Lamentationen (1588). Die Zahl seiner Messen (4- bis 8st.) ist 93.

Orlandus de Lassus ist geboren 1532 zu Mons im Hennegau, und starb 14. Juni 1594 zu München, wurde als Knabe von Ferdinand Gonzaga, Vizekönig von Sizilien, nach Italien genommen, lebte bis nach 1550 in Mailand, dann einige Zeit in Antwerpen, von wo er 1556 von Herzog Albert V. von Bayern in die Münchener Hofkapelle berufen wurde, deren Kapellmeister er von 1562 bis zu seinem Tode war. Sein Leben, von dem leider vor seiner Münchener Anstellung wenig bekannt ist, beschrieb Delmotte „Notice biographique sur Roland Delattre" (1836, deutsch von Dehn 1837, für die Kindheitsgeschichte nicht zuverlässig). Vgl. dazu Ad. Sandberger „Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter O. de L." (1. Bd. 1894). Lassos berühmtestes Werk sind die 7 fünfstimmigen Bußpsalmen (1584); seine Fruchtbarkeit war eine außerordentliche (100 Magnifikat, 1200 Motetten, über 50 Messen, auch viele Madrigale, Chansons und deutsche Lieder).

Der vielstimmige Satz nach Palestrina. Die Traditionen des Palestrinastils wurden in Rom bewahrt und es erstanden noch eine ganze Reihe hochansehnlicher Meister, welche in der direkt nach Palestrinas Tode anbrechenden Zeit der Neuerungen an der Schreibweise für Singstimmen a cappella festhielten und sogar die Zahl der Stimmen noch weiter steigerten (Gregorio Allegri, Paolo Agostini, Antonio Cifra, A. M. Abbatini, P. Fr. Valentini, Or. Benevoli, G. E. Bernabei, G. O. Pitoni, T. Baj). Hervorragende Pfleger der vielstimmigen Schreibweise in Deutschland sind Jacobus Gallus in Prag (1550—1591), Hans Leo Haßler in Nürnberg (1564—1612, Schüler von A. Gabriel in Venedig), Johannes Eccard in Königsberg (1553—1611, Schüler von O. Lasso, protestantischer Komponist), Philipp Dulichius in Stettin (1563—1631); auch Heinrich Schütz ist hier schon zu nennen (8st. Psalmen, doppelchörige Motetten). Auch England stand in dieser Zeit nicht still, stellte vielmehr eine Reihe ausgezeichneter Tonkünstler neben die niederländischen, italienischen und deutschen Großmeister, welche ebenso wie diese die Stimmenzahl vermehrten und die Formen erweiterten: Thomas Tallis (ca. 1520—1585, 5—8st. Motetten, eine 40stimmige (!) für 8 fünfstimmige Chöre Spem in alium non habui), Will. Byrd (1538 bis 1623, 5—6 st. Motetten, 5 st. Madrigale), Peter Philipps (ca. 1560 bis ca. 1635, 5—8 st. Motetten, 5—8 st. Madrigale, 4 bis 9 st. Litaneien 2c.), diese drei wie auch Chr. Tye, John Bull und Rich. Deering Katholiken, ferner der „engl. Palestrina", der

größte Komponist der anglikanischen Kirche Orlando Gibbons (1583—1625, 5—8 st. Anthems, 5 st. Madrigalien), Thomas Morley (1557—1604, 5 st. Balletts, 5—6 st. Kanzonetten, 6 st. Motetten; doch ist Morley besonders als Instrumentalkomponist wichtig) und Michael Este (ca. 1580 bis ca. 1638, 5 bis 6 st. Madrigalien). Die wichtigsten Werke der englischen Komponisten dieser Zeit liegen dank der Tätigkeit der „Musical Antiquarian Society" (1840) im Neudruck in moderner Parti vor. England gebührt das V dienst, in einer Zeit, wo Deutschland und Italien Pflege des Chorliedes gänz eingeschlafen war, eine „Mad gal-Society" begründet zu hak (1744!) mit der ausgesprochen Tendenz, das mehrstimmige Kun lied zu pflegen durch Aufführu der Werke der alten Meister u Preisausschreiben (seit 1811) f neue Kompositionen derselb Kunstgattung. Diese Gesellsch blüht heute noch (in London).

II.

Der begleitete Sologesang und die Anfänge der Instrumentalmusik.

Die Entstehung des Generalbasses. Die auf die Spitze getriebene Künstlichkeit der mehrstimmigen Tonsätze des 16. Jahrhunderts mußte eine Reaktion heraufbeschwören. Wenn auch Partituren damals nicht gedruckt wurden, da die Komponisten die letzten Geheimnisse der technischen Faktur streng zu bewahren suchten, so war doch für gewissenhafte Chordirektoren eine Uebersicht über den Gesamtaufbau gar nicht entbehrlich und unzweifelhaft fertigten sich dieselben durch Zusammenschreiben (Uebereinanderstellen) der Stimmen Partituren für ihren Privatgebrauch an: dabei stellte sich aber heraus, daß es kaum möglich war, komplizierte sechs- oder achtstimmige Tonsätze mit Sicherheit zu übersehen und gar etwa an der Orgel beim Einstudieren oder auch zur Verstärkung bei der Aufführung a vista fehlerlos zu begleiten. Die Orgel trat aber gerade in Italien dank einer Reihe bedeutender Organisten an der Markuskirche z Venedig (Annibale Padovano, G. B. Grillo, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Gios. Guami, Jacques Buus, auch den Kapellmeistern Willaert und d Rore) und anderweit (Florenzio Maschera an S. Spirit in Venedig, Constanzo Antegnati in Brescia, Luzzasco Luzzaschi in Ferrara, Sperindio Bertoldo in Padua, Antonio Mortaro in Novara, Adriano Banchieri in Bologna und dem nicht einmal dem Orte seines Wirkens nach bekannten Bastian Chilese) immer mehr in den Vordergrund und wurde bei allen Aufführungen zur Mitwirkung herangezogen; so kam es, daß gerade die Organisten auf eine vereinfachte Manier verfiele, sich den Inhalt eines Tonsatzes zum Zweck der Begleitung auf

[..]er Orgel zusammenzuschreiben, [n]ämlich die Notierung der jeweilig tiefsten Stimme und allen[fa]lls noch der Themaeinsätze [I]mitationen) der Stimmen, im [ü]brigen aber nur Markierung der [i]n den andern Stimmen gebrach[t]en Töne nach ihrem Abstande [v]om Baßtone (mit Gleichsetzung [d]er um eine Oktav verschiedenen Intervallen) mittelst Zahlen über [d]er Baßstimme. Daß dabei gleich ein figurative (durchgehende) Töne [v]on kürzerer Weite vollständig [ig]noriert wurden, ist ein sehr [w]ichtiger Umstand, der zusammen [m]it der Gleichsetzung um eine [O]ktave verschiedener Intervalle [m]it zwingender Notwendigkeit [s]chnell zur Entstehung einer prak[t]ischen Harmonielehre führen [m]ußte. Wer mit der Anfertigung [s]olcher Klavierauszüge oder wie [m]an sie nannte „Spartiture [d]'organo“ oder „Intavolature [d]'organo“ den Anfang gemacht hat, wird wohl nicht mehr festzu[s]tellen sein; gewiß ist, daß 1595 der Gebrauch bestand (die Spartitura d'organo in den Con[c]erti ecclesiastici des Adriano [B]ianchieri; vgl. dazu O. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der [M]usik des 16. Jahrhunderts [1910]) und daß der Basso [c]ontinuo oder Basso generale (Generalbaß) sich mit Blitzes[s]chnelle in ganz Europa einbür[g]erte. Wäre es bei der ursprüng[li]chen Form und Verwendung des[s]elben geblieben, so wäre davon nicht viel zu sagen; er gewann aber eine für die fernere Entwicklung der Kunst folgenschwere Bedeutung dadurch, daß sich die Komponisten seiner bemächtigten als bequemes Mittel einer [A]ndeutung instrumentaler Begleitung einer oder weniger Gesangstimmen. Schon seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts hatten sich übrigens Arrangements von Vokalsätzen für eine Singstimme (Sopran) mit Laute eingebürgert, welche an Stelle der selbständigen Melodik der andern Stimmen gelegentliche Akkorde setzten, die wohl oder übel als Surrogat des eigentlichen Tonsatzes gelten mußten; eine gewisse Verwandtschaft mit diesen Arrangements mögen auch die an Stelle fehlender Sänger der Mittelstimmen aushelfenden Orgelbegleitungen gehabt haben, welche besonders an kleineren Kirchen ohne genügende Gesangskräfte oft einspringen mußten, und so war es wohl im Grunde keine unerhörte Neuerung, sondern nur eine praktische Anpassung, wenn die Komponisten anfingen, dergleichen Fälle selbst vorzusehen und gleich Tonsätze für nur eine oder zwei Singstimmen zu schreiben mit Andeutung einer derartigen ergänzenden Begleitung durch Ziffern über den Tönen der Baßstimme. Diesen Grund betont Caccini sehr nachdrücklich in der Vorrede seiner Nuove musiche (1601).

Der Stile recitativo. Es kam aber noch etwas ganz anderes hinzu, dem Generalbaß eine epochemachende Bedeutung zu verschaffen, nämlich die bewußte und nachdrückliche Ausspielung desselben gegen den Kontrapunkt, seine Verwendung als Kampfmittel gegen den Stil der vorausgehenden Epoche seitens einer Gesellschaft hochgebildeter Musikfreunde, welche inmitten der Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts auch eine Wiederbelebung der Musik der alten Griechen versuchten, der sogenannten Camerata in den Salons der Edelleute Conte Bardi

und J. Corsi in Florenz. Ausgehend von dem Raisonnement, daß der gleichzeitige Vortrag derselben oder gar verschiedener Worte durch mehrere Singstimmen nur die Natürlichkeit und Stärke des Ausdrucks in Frage stellen könne, kam dieselbe zu dem Schlusse, daß nur die Beschränkung auf eine einzige singende Stimme und die möglichst sinngemäße Betonung der Worte dem wieder anzustrebenden griechischen Gesangsideal entsprechen könne, wobei nur eine die Tonhöhe stützende instrumentale Begleitung zulässig sei. Zu einer solchen schien nun der soeben aufgekommene Generalbaß durchaus geeignet zu sein. So wurde, was die Not der Organisten erfunden, zu einer Tugend gestempelt, obendrein aber außer der Polyphonie auch noch der absolut musikalischen Melodik der Krieg erklärt und in dem sogenannten Stile recitativo tatsächlich eine ganz neue Kunstgattung geschaffen. Als Ziel wurde direkt ausgesprochen, die Nachahmung der musikalischen Ausgestaltung der antiken Tragödie.

Gesungene Dramen waren übrigens vor dieser Florentiner Reform durchaus nichts Unbekanntes; aber dieselben waren wie im 16. Jahrhundert alle Musik (wenigstens alle Kunstmusik) chormäßig komponiert und sogar die Sologesänge und Wechselreden wurden in der Gestalt 4—5stimmiger Madrigale abgesungen, so z. B. noch in Luca Marenzios Komposition von Ottavio Rinuccinis Intermezzo „Il Combattimento d'Apolline col serpente“ (1585), in Emilio del Cavalieres Musik zu den Dramen „Il satiro“ und „La disperazione di Filen[o]“ (beide 1590) und „Il giuo[co] della cieca“ (1595), in Or[at]zio Vecchis „Amfiparnass[o]“ (1594) und noch weiterhin [in] mehreren Musiklustspielen v[on] Adriano Banchieri („[La] prudenza giovenile“ 1598 u. a. m.).

Das starke Ueberwiegen d[es] Satzes Note gegen Note in dies[en] a cappella-Intermezzi der le[tz]ten Zeit vor dem Auftreten d[er] neuen Florentiner Monodie, d[as] auch schon für die Madriga[le] von Marenzio, Gesualdo [di] Venosa und Monteverdi chara[k]teristisch ist, macht tatsächlich d[ie] Oberstimme zum eigentliche[n] Träger des Ausdrucks, den d[ie] neuen harmonisch füllenden ü[b]rigen Stimmen nur verstärke[n]. Ganz zweifellos ist in dies[er] Uebergangsliteratur das Inte[r]esse der Komponisten von d[er] fugierten Schreibweise auf d[ie] Harmonie und die Freiheit d[er] Modulation abgelenkt. Eine Um[]schreibung derselben für ei[ne] Singstimme mit begleitende[m] Baß wird für längere Streck[en] vielfach leicht durchführbar sei[n], ohne der Komposition etwas vo[n] ihrer Bedeutung zu benehmen.

Den ersten Versuch, soglei[ch] für eine Singstimme mi[t] instrumentaler Begle[i]tung zu schreiben, machte Vi[n]cenzo Galilei (der Vat[er] von Galileo Galilei) mit seine[m] „Gesang des Grafen Ugolino“ (aus Dantes Göttlicher Komö[]die) und den „Klageliedern Jeremiä“ (ca. 1590). Galilei hat[te] kurz vorher die drei Hymnen de[s] Mesomedes, die ersten überhaup[t] bekannt gewordenen Ueberbleib[]sel altgriechischer Musik gefunde[n] und dieser Fund mag, obgleic[h] damals niemand imstande wa[r]

die griechischen Noten zu enträtseln, den ersten Anstoß zu dem angestrebten Zurückgehen auf die Griechen gegeben haben. Einen zweiten Versuch machte J. Corsi mit der Komposition einiger Arien der von Rinuccini gedichteten „Dafne". Die vollständige Komposition dieses Textes durch Jacopo Peri und Giulio Caccini, welche 1594 mit größtem Beifall der Camerata zur Aufführung gelangte, markiert endlich die wirkliche Auffindung des gesuchten neuen Stils, des „Stile recitativo". Leider ist die Musik bis auf ein paar sehr schwerfällige Fragmente von Corsis Anteil nicht erhalten.

In die große Oeffentlichkeit trat der neue Stil mit Peris ebenfalls von Rinuccini gedichteter Oper (Tragedia per musica) „Euridice", welche am 6. Oktober 1600 zur Vermählungsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici in Florenz aufgeführt wurde (gedruckt 1600; eine Neuausgabe erschien 1860 in Florenz).

Jacopo Peri ist am 20. Aug. 1561 zu Rom geboren und starb am 12. Aug. 1633 zu Florenz, der Heimat seiner Familie (seine Eltern waren zur Zeit seiner Geburt vorübergehend in Rom); wurde früh Musikintendant und 1618 Oberstkämmerer am Hofe der Medici zu Florenz. Von seinen Bühnenwerken sind außer der „Dafne" und „Euridice" den Namen nach bekannt „Tetide" (Text von Cini, 1607, Aufführung fraglich), „Guerra d'amore" 1615 für Florenz mit P. Grazie, G. B. Signorini und G. del Turco), „Adone" (1620 für den Hof von Mantua, wahrscheinlich nicht aufgeführt) und „La precedenza delle donne" (eine sogenannte Barriera [Kampfspiel] für den Hof von Florenz 1625). Für die Erstlingsoper Monteverdis „Arianna" (Mantua 1608) schrieb Peri die Rezitative, auch war er an der Komposition von Gaglianos „Flora" (1628 für Florenz) beteiligt. Ein Buch 1—3stimmiger Gesänge mit Generalbaß „Le varie musiche del Signor P." ist 1609 gedruckt worden. Vgl. die „Commemorazione della riforma melodrammatica" in den Jahresberichten der Florentiner Kgl. Akademie (1895).

Die Urteile der Zeitgenossen, ob Peri oder Caccini der verdientere um die Reform sei, gehen auseinander. Für uns heute erscheint der Unterschied beider nicht eben groß. Peri erscheint im allgemeinen etwas reservierter, asketischer als der Gesangskünstler Caccini. Ein eigentliches flüssiges Rezitativ, wie es der späteren Oper geläufig ist, haben aber beide noch nicht zustande gebracht; ihre Deklamationen erscheinen noch nicht als eine Art musikalischer Prosa, sondern vielmehr als eine melodisch allzu unentwickelte Wiedergabe der Verse, die als solche durch die breiten zweisilbigen Reime überall fühlbar bleiben. In den arienhaften Partien, die fast durchweg einfache Tanzrhythmen einhalten, ist Peri schlichter als Caccini, der zu raffiniertem Detail durch die Notenwerte ausgedrückter Vortragsfreiheiten neigt, das den normalen symmetrischen Aufbau durchbricht.

Der Kunstgesang. Das bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts sich breit machende Gesangsvirtuosentum, welches sich in der Ueberladung der Werke des polyphonen Stils mit unnützen und geschmacklosen Zutaten gefiel (worüber G. B. Bovicelli „Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passegiati" 1594 und Ludovico Zacconi „Prattica di musica" 1596 erschreckende Aufschlüsse geben) ist eigentlich nichts anderes als die Uebertragung des für Laute und Orgel seit dem 15. Jahrhundert immer mehr

überhandnehmenden Kolorierens und Diminuierens von Vokalsätzen auf das Gebiet des Gesanges selbst. Diese an sich zweifellos verwerflichen Unmanieren griff nun aber Caccini auf und brachte sie in ein System. Er stellte sie in den Dienst der eigentlichen Kunst, indem er anfing, direkt für die Gesangsvirtuosen zu schreiben und bestimmte Regeln für die Entfaltung von deren Künsten an der rechten Stelle zu geben. Darum sind seine „Nuove musiche" Madrigalien und Arien für eine Solostimme mit beziffertem Baß, 1602) tatsächlich ein epochemachendes Werk, die erste rationelle Gesangschule. Aber sie sind zugleich das wichtige Dokument einer neuen minutiös auf die Struktur der Gedichte eingehenden Art der Liedkomposition, die zugleich noch in der konkreten Betonung der Worte über den Dichter hinausgeht. Eine ganze Reihe Arien der Nuove musiche, die mehrere Strophen haben, sind daher durchkomponiert mit feinster Motivierung der durch die veränderten Worte bei bleibendem Metrum bedingten Andersgestaltung. Seine Musik macht der Analyse dadurch Schwierigkeiten, daß die Taktvorzeichnung C fast durchweg angewendet ist, auch da, wo in Wirklichkeit Tripeltakt herrscht. Sie ist bei genauer Untersuchung sehr viel wertvoller als man gewöhnlich annimmt. Caccini war selbst Berufssänger, während Peri universeller veranlagt war, Orgel, Laute und andere Instrumente virtuos spielte, ausgezeichnet improvisierte, als Sänger aber mehr nur im seriösen Stil wirkte. Das Verhältnis Caccini[s] zu Peri war leider kein gutes. Neidisch auf Peris Erfolge schrie[b] Caccini eine Anzahl Arien und Chöre zur „Euridice" Rinuccini[s] und zwang seine Schüler, die[s]selben bei der Festaufführung im Jahre 1600 statt derjenige[n] Peris zu singen (seine Komposition der ganzen Oper erschien ebenfalls 1600 im Druck; Neuausgabe von Eitner 1881).

Caccini, Giulio, ist um 155[0] zu Rom geboren (daher auch Giuli[o] Romano genannt) und starb Anfang Dezember 1618 zu Florenz (begraben 10. Dezember). Er war speziell Gesangvirtuose und kam um 1565 nach Florenz, wo er als Sänger am Hofe Anstellung fand. Von seinen beiden Töchtern war die eine, Septimia eine geschätzte Sängerin, die andere Francesca (genannt La Cecchina) ein Universalgenie, hochgefeiert als Sängerin, aber zugleich Malerin und nicht unbedeutende Komponistin (Ballettopern La liberazione di Ruggiero dell'Isola d'Alcina und Rinaldo inamorato, auch ein Buch 1—2st. Kantaten mit Continuo).

Das erste Oratorium. Außer Peri und Caccini ist auch der Römer Emilio de Cavalieri (oder del Cavaliere) als Mitbegründer des neuen Stiles der begleitenden Monodie gefeiert worden; doch haben neuere Forschungen ergeben, daß derselbe auf alle Fälle nur als ein Nachfolger, nicht aber als Vorgänger von Peri-Caccini angesehen werden kann. Seine älteren dramatischen Musikwerke (s. o.) sind durchaus im Madrigalienstil geschrieben und erst mit der „Rappresentazione dell'anima e di corpo" hat er sich den Florentiner Reformbestrebungen angeschlossen. Dieses Werk war die erste Uebertragung des rezitativischen Stils auf die musikalische Bearbeitung sogenannter Moralitäten, allegorische



Orlando di Lasso,

geb. 1520 in Mons (Hennegau),

gest. 14. Juni 1594 in München.



Johann Adolf Hasse,

geb. 25. Mai 1699 in Bergedorf bei Hamburg.
gest. 16. Dezember 1783 in Venedig.

Handlungen, in denen abstrakte Begriffe, Tugend und Laster redend und agierend eingeführt wurden (die Moralitäten reichen ohne Musik mehrere Jahrhunderte weiter zurück bis tief ins Mittelalter hinein, kommen aber auch bereits mit eingelegten Chören vor Cavalieris Zeit vor). Das im Betsaale (Oratorio) des Klosters S. Maria in Vallicella in Rom, der Stiftung des heil. Filippo Neri im Jahr 1600 aufgeführte Werk (in demselben Jahre gedruckt) bildet ebenfalls den Ausgangspunkt eines neuen Literaturzweiges, nämlich des Oratoriums. Tatsächlich scheint der Name dieser der Oper dauernd verwandt gebliebenen Kunstform von dem Orte der Aufführung des ersten derartigen Werkes oder doch von dem diese Aufführung veranstaltenden, von Neri begründeten und vom Papste bestätigten „Oratorier-Ordens" herzurühren. Die meisten späteren Oratorien sind zwar weniger abstrakt gehalten, behandeln vielmehr irgend eine der biblischen Geschichte entnommene Handlung (Azione sacra) musikalisch-dramatisch, doch erscheinen auch noch fortgesetzt unter denselben einzelne wirkliche Moralitäten bis in die Zeit Händels (vgl. dessen Trionfo del tempo e del disinganno).

Cavalieri, Emilio de', ist um 1550 zu Rom geboren und starb 11. März 1602 zu Florenz wo er seit einer Reihe von Jahren Ober-Musikintendant Fernandos von Medici war. Von seinen früheren Werken ist ein Buch Madrigale bis zu 6 Stimmen durch die Erwähnung in der Vorrede seiner Rappresentazione bekannt. Seine Intermedien „Disperazione di Fileno", „Satiro" (1590) und „Giuoco della cieca" gehören zu den Vorläufern der Oper, sind aber noch im Madrigalienstil geschrieben. Zu der Camerata Bardi-Corsi gehörte C. nicht.

Neuere Spezialarbeiten über die Geschichte des Oratoriums (von Alaleona 1905 und 1908, A. Schering 1907) versuchen eine reinlichere Scheidung der Anfänge des Oratoriums von denen der Oper, indem sie das biblische Drama (Azione sacra) der Oper zurechnen und das eigentliche Oratorium vielmehr von dialogischen erbaulichen Gesängen (Laudi spirituali) ableiten. Dabei wird dann auch Cavalieris Rappresentazione der Oper zugerechnet und scheiden alle die bisher Oratorien genannte geistlichen Bühnenstücke der italienischen Opernkomponisten aus; der Weg zu Händels Messias und Bachs Passion führt dann vielmehr über Werke wie Hammerschmidts Dialoge und Schütz' geistliche Konzerte.

Kirchenmusik mit Generalbaß. Eine bedeutsame Stellung nimmt unter den Neuerern um 1600 auch Ludovico (Grassida) Viadana (1564—1627) ein, der zwar mit der Mehrzahl seiner früheren wie auch seiner späteren Werke auf dem Boden der alten Kunst steht und noch 1612 achtstimmige a cappella-Werke schreibt, aber mit seinen „100 concerti ecclesiastici" für 1 bis 4 Stimmen mit Generalbaß (1602) einen praktischen Griff tut, indem er statt die Auslassung einzelner Stimmen eines voll ausgearbeiteten Motettensatzes und ihre Ersetzung durch die Orgel dem Zufall und der Willkür des Kirchenkapellmeisters zu überlassen, gleich Sätze für eine, zwei, drei und vier Stimmen schreibt, denen der Generalbaß beigegeben ist. Das Werk verbreitete sich schnell und machte Viadana berühmt, so daß er sogar bis in unsere Zeit allgemein als der Erfinder des Generalbasses galt. Auch Viadana

muß aber wegen dieses Werkes als einer der um 1600 so zahlreichen Schöpfer neuer Formen angesehen werden, nämlich der Schreibweise für zwei alternierende und gelegentlich zusammentretende Stimmen mit instrumentaler Begleitung, des begleiteten Duetts. Gerade diese Schreibweise, welche ein wichtiges Mittelglied zwischen der absoluten Monodie Caccinis und dem alten Madrigalien- und Motettenstil vorstellt, wurde schnell allseitig aufgegriffen (z. B. von Adriano Banchieri in seinen Motetten für zwei konzertierende Stimmen mit Continuo). Ganz besonders gelangte aber diese sozusagen Verdopplung der Monodie durch Uebertragung auf das Gebiet der Instrumentalmusik zu Bedeutung, da sie die mehr als zwei Jahrhunderte mit Vorliebe gepflegte Form der Triosonate ergab.

Die Anfänge der Instrumentalmusik. Die Instrumentalmusik machte um 1600 ganz ähnliche Wandlungen durch wie die Vokalmusik. Aus dem 16. Jahrhundert ist uns nur wenig Instrumentalmusik erhalten und aus noch früherer Zeit noch viel weniger; der Hauptgrund dieser Armut der älteren Zeit an Instrumentalwerken ist aber nicht, wie man vielfach behauptet hat, die Abhängigkeit derselben von der Vokalmusik, aus welcher sie erst ganz allmählich herausgewachsen sei, sondern vielmehr der Umstand, daß die Scheidung beider als gesonderte Stilarten noch nicht zum Bedürfnis geworden war. Man findet unter den Gesangskompositionen des 16. Jahrhunderts, besonders den weltlichen, oft genug Stücke, denen man eigentlich instrumentale Erfindung zusprechen muß. Schon früher wurde darauf hingewiesen, daß der naturalistische Satz der Tanzlieder wahrscheinlich in der Praxis der instrumentalen Ausführung der Tänze wurzelt. Eine Symphonie aus dem 15. Jahrhundert in dem Leipziger Mensuralkodex 1494 hat zwar Text, sogar weltlichen und geistlichen, aber der weltliche Text ist geradezu sinnlos und das ganze Stück mit seinem fanfarenartigen Hin- und hergehen in einen Akkord ist offenbar für Blasinstrumente erdacht. Eine Menge weltlicher und geistlicher Gesangswerke des 16. Jahrhunderts sind ausdrücklich auf dem Titel bezeichnet als nach Belieben „zu singen oder auf allerlei Instrumente zu gebrauchen".

Da man nun aber im 16. Jahrhundert fast alle Instrumente in mehrerlei Größe und Tonlage baute (als Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßinstrumente), so war in der Tat die Ausführung der Vokalsätze durch einen solchen „Chor" (ein „Stimmwerk") zu derselben Familie gehöriger Instrumente jederzeit mit gutem Effekt möglich und es wurde von solcher Möglichkeit der ausgiebigste Gebrauch gemacht. Es ist daher eher verwunderlich, daß dennoch eine Anzahl von Sammlungen ausdrücklich nur für ein Ensemble von Instrumenten bestimmter Tonstücke (besonders Tänze) bereits aus dem 16. Jahrhundert existieren (1529: 4st. Pavanen und Gaillarden, 1530: 4st. Basses danses, Branles, Pavanen usw., beide gedruckt von P. Attaignant in Paris; Jacques Consilium, Livre de danseries à 6 parties, daselbst, 1551: 4st. Tänze [Hderde muziek boexkin] heraus-

[ge]geben von Tielman Susato in Antwerpen, 1571: Pavanen, Gaillarden, Allemanden usw. gedruckt von P. Phalèse in Antwerpen, 1583: Recueil de dansseries von Phalèse usw.).

Nur für die Laute und für die Orgel waren die Stimmendrucke der Vokalsätze nicht direkt zu verwenden und bedurfte es einer Zusammenziehung derselben in Partitur (Tabulatur) bezw. einer spielbaren Bearbeitung; in England tritt bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts neben die Orgel auch das Klavier (Virginal) als eine gleiche Beachtung findendes Instrument. Für diese drei entwickelt sich daher bereits im 16. Jahrhundert eine Literatur von einer gewissen Selbständigkeit, da auf die doch einmal notwendige Umarbeitung natürlich die besondere Eigenart derselben mehr und mehr Einfluß gewinnt: der starre Vollklang der Orgeltöne wird ebenso wie der mangelnde Nachhall der Lautentöne und Klaviertöne Veranlassung zur Auflösung in kleinere Werte und führt so ganz unmerklich auf ein fortgesetztes Kolorieren und Diminuieren. Allmählich mehren sich dann auch die direkt für diese Instrumente erfundenen Tonsätze, in welchen mit mehr Glück und Geschick die Verzierungen sogleich als Bestandteil der melodischen Konzeption auftreten. Dieses Stadium der allmählichen Vorbildung eines besonderen Orgel- und Klavierstils reicht noch stark bis in das 17. Jahrhundert hinein.

Lautentabulaturen. Auf einer relativ niedrigen Kulturstufe bleibt dauernd die Lautenmusik stehen, welche bis zu ihrem Untergange (im 18. Jahrhundert) mehr oder weniger eine Art Surrogat bleibt; einer streng durchgeführten Polyphonie ist die Laute nicht recht fähig (als Gegenbeweis könnten nur einige Werke spanischer Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, besonders Luis Milan [El maestro. Libro de vihuela de mano 1535] und Miguel de Fuenllana [Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lira 1554] angeführt werden); die zuletzt gewonnene Freiheit der Behandlung bei Denis Gaultier, Mouton, Lesage de Richée, Esajas Reusner u. a. gegen Ende des 17. Jahrhunderts steht allerdings auf dem Boden der wieder mit kontrapunktischem Geiste durchtränkten Monodie und bildet den Uebergang zu dem „galanten" Stil der Klaviermeister des 18. Jahrhunderts. Das Gros der Lautentabulaturwerke sowohl des 16. als des 17. Jahrhunderts zeigt aber einen den Gesetzen des Kontrapunkt hohnsprechenden rohen Satz, der über den Standpunkt der Frottolisten nicht hinauskommt. Deshalb stehen auch tatsächlich die Lautenkomponisten im allgemeinen außerhalb der Reihe der großen Meister und letztere machen höchstens gelegentlich Lautenarrangements guter Vokalsätze (z. B. schon Willaert 1536).

Berühmte Lautenwerke sind die von Dalza (1505), Judenkünig (1523), Hans Gerle (1532—33; nicht nur für Laute, sondern auch für Streichinstrument, daher besser im Satz), Hans Newsidler (1535), Benedict de Drusina (1556), Seb. Ochsenkuhn (1558), Wolf Heckel (1562), Melchior Newsidler (1566), Bernhard Jobin (1572), Caroso (1581), Barbetta (1582), Adriansen (1584), Sixt Kargel (1586), A. Dens

(1594), M. Reymann (1598), Rude (1600), Hove (1601), Hainhofer (1603), Besard (1603) usw. Zur Einführung in die Lautenliteratur sind zu empfehlen die Arbeiten von J. v. Wasielewski (Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, 1878), O. Chilesotti (Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, 1891), O. Körte „Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts" (1902), G. Morphy „Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts (1902), 2 Bde., W. Tappert „Sang und Klang" (1906), für das 17. Jahrhundert O. Fleischer „Denis Gaultier" (1886).

Orgelkompositionen. Anders ist es mit der Orgelliteratur. Wenn auch viele Feinheiten des ausgebildeten Vokalsatzes wie das Kreuzen der Stimmen im Orgelarrangement im allgemeinen undeutlich werden müssen, so ist doch auf der Orgel jederzeit reale Stimmführung möglich und ein bloßes Skizzieren des Satzes daher nirgends geboten. Erst die Absicht, für ein lebhafteres Kolorieren Raum zu gewinnen, wird daher hier Veranlassung, die vollständige Fortführung der Stimmen gelegentlich fallen zu lassen; doch trifft das ja zunächst nur Bearbeitungen von Vokalsätzen für Orgel, nicht aber Originalkompositionen für Orgel, bei denen es natürlich dem Komponisten freisteht, wenn er sich in Passagen ergehen will, die Stimmenzahl vorübergehend beliebig zu reduzieren. Dieser Weg wird in der Tat bereits im 16. Jahrhundert betreten. Die ältesten Formen der Orgelkomposition sind das Ricercar, das dem Vokalsatze abgelauschte Fortspinnen eines längeren Satzes durch imitierend nach einander eintretende Stimmen und zwar (das ist der Unterschied von der späteren Fuge) mit immer neuen Motiven, sobald die Imitation durch alle Stimmen erledigt ist. Dieses Vorgehen i[illegible] insofern nicht streng logisch un[illegible] nur als direkte Anlehnung a[illegible] die Motettenkomposition erklär[illegible] lich, als ein solches Ricercar de[illegible] inneren Einheit entbehrt und ein[illegible] Kette nur lose zusammengehäng[illegible] ter Bruchstücke bildet. Für de[illegible] Vokalsatz gibt der fortschrei[illegible] tende Text direkten Ansto[illegible] zur Einführung neuer Motive derart, daß jedes neue Moti[illegible] dem Anfange eines neuen Text[illegible] abschnittes entspricht: der In[illegible] strumentalsatz übernimmt nu[illegible] aber diese Art der Struktur ohn[illegible] solchen Anlaß, nur in Nachbil[illegible] dung der längst geläufigen Tech[illegible] nik der Motettenkomposition. De[illegible] erste Fortschritt, den die Techni[illegible] des instrumentalen Ricercar z[illegible] machen hatte, war daher die A[illegible] legung dieser Willkür und di[illegible] Schaffung einer inneren Einhe[illegible] dadurch, daß entweder ein M[illegible] tiv durch das ganze R[illegible] cercar festgehalten wurde, w[illegible] für einzelne Beispiele zuerst b[illegible] Giovanni Gabrieli und Oraz[illegible] Vecchi gegen 1600 vorkomme[illegible] oder aber, daß zwar ein od[illegible] mehrere neue Motive nach eine[illegible] ersten verarbeitet werden, ab[illegible] auf das erste am Schluß zurü[illegible] gegriffen wird: dadurch entste[illegible] dann der Begriff des Gege[illegible] satzes, welcher bald (bereits v[illegible] 1600) sich durch Wechsel der Ta[illegible] art (Mensur) weiter verschär[illegible] Stücke solcher Struktur wurd[illegible] aber nicht mehr Ricercari, so[illegible] dern Canzoni alla fra[illegible] cese genannt, ein Name, d[illegible] auf die französischen Chanso[illegible] des 16. Jahrhunderts als d[illegible] Vorbild hinweist. Ricercari d[illegible] strengen alten Art sind uns e[illegible] halten von Buus (1547), Wi[illegible] laert (1559), dem Spani[illegible] A. de Cabezon (nicht C[illegible]

Ricercari, sondern als „Tientos“ bezeichnet), Claudio Merulo und den beiden Gabrieli und anderen. Die rsten Canzoni alla francese ür Orgel sind die des Andrea Gabrieli vom Jahre 1571. Die Form der Kanzone wurde von ier Orgel auf ein Ensemble von Streichinstrumenten oder beliebige Kombinationen von Instrumenten übertragen, schnell außerordentlich beliebt. Neben dem Ricercar (das auch unter dem Namen Fantasia oder Capriccio vorkommt) und der Kanzone (später auch Sonata genannt) bestand bereits im 16. Jahrhundert die wesentlich freiere Form der Toccata, deren Namen ihre ursprüngliche Erfindung für Tasteninstrumente anzeigt. Die Toccata ist sozusagen die erste Form der virtuosen Orgelkomposition, bestimmt, die Eigenart des Instruments trillieren zu lassen durch Wechsel zwischen mächtigen Akkorden und glänzendem Läuferwerk; hervorgegangen ist die Toccata aus den eigentlicher thematischen Gestaltung entbehrenden älteren Präambeln (Präludien), frei erfundenen Einleitungen zu eigentlichen gearbeiteten Stücken. Der Name Toccata kam in die Literatur durch Andrea Gabrieli (1593) und Claudio Merulo (1598). Der größte Meister der Instrumentalkomposition um 1600 ist Giovanni Gabrieli, der Neffe und Schüler des Andrea Gabrieli.

Giovanni Gabrieli ist geboren 1557 zu Venedig und starb daselbst 12. August 1613. Er war seit 1585 als Nachfolger des Claudio Merulo erster Organist an der Markuskirche. Sein Schüler ist mit vielen anderen der berühmte Heinrich Schütz. Eine spezielle Würdigung der Verdienste Gabrielis verdanken wir Karl von Winterfeld mit dem Werke „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (1834, 3 Bände). Von seinen Orgelkompositionen sind eine Anzahl neu gedruckt bei Ritter, „Zur Geschichte des Orgelspieles“ (1884) und J. v. Wasielewski „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“ (1878).

Virginalmusik. Die Klaviermusik entwickelte sich als selbständige Literatur zuerst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England und zwar um dieselbe Zeit, wo in Antwerpen die Familie Ruckers durch ihre vortrefflichen (auch äußerlich künstlerisch ausgestatteten), besonders nach London exportierten Klaviere berühmt wurde (seit 1575). Uebrigens lebten mehrere der bedeutendsten unter den ersten englischen Klaviermeistern (John Bull, Peter Philipps) ihres Glaubens wegen (sie blieben Katholiken) in den Niederlanden (Bull sogar in Antwerpen); möglicherweise sind daher die Niederlande selbst an dem Aufschwunge der Klaviermusik beteiligt gewesen. Darauf weist ziemlich bestimmt der Umstand, daß unter den Komponisten der Virginalmusik auch Jan Pieters Swenlinck (1562 bis 1621), Schüler Zarlinos sich befindet. Außer den genannten sind Hauptrepräsentanten dieser ältesten Klavierliteratur (in England Virginal-music genannt): William Byrd, Thomas Tallis, Thomas Morley, John Dowland, Giles Farnaby, Orlando Gibbons und Benjamin Cosyns.

Diese Erstlinge der Klaviermusik sind in einer Anzahl sog. „Virginal-Books“ handschriftlich erhalten, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts geschrieben sind. Einige Stücke von Byrd, Bull und Gibbons wurden unter dem Titel „Parthenia or the maiden-

hood of the first musicke that ever was printed for virginalls" 1611 gedruckt. Das größte der Virginalbücher, früher das „der Königin Elisabeth" genannt (irrtümlich) ist als „The Fitzwilliam-Virginalbook" von Fuller-Maitland und Barclay Squire herausgegeben worden (2 Bde.).

Diese ersten Klavierstücke sind zum Teil arrangierte Vokalsätze, in der Mehrzahl aber **Tänze** (Paduanen, Galliarden, Couranten, Branles, Allemanden, Volten, Jigs), aber auch **Phantasien** (Ricercari), **Präludien** und besonders zahlreich **Variationen**, stehen daher auf demselben Boden einerseits mit den gediegenen vollstimmigen Pavane, Galliarden usw. der deutschen Meister um 1600 für 4—6 Instrumente, wie andererseits den Variationen und Passamezzi der Italiener zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Th. Morley gab auch ein Buch „Consort lessons" (d. h. Ensembleübungen für 6 Instrumente heraus und stand damit nicht allein (1610 z. B. gab Orlando Gibbons Fanciens [Ricercari] für Violen heraus). Kurz nach 1600 finden wir zwei Engländer, William Brade und Thomas Simpson, in Deutschland als angesehene Instrumentalkomponisten (4—6stimmige Tanzstücke, auch Kanzonen).

Die deutsche Tanzsuite. Zu einer bemerkenswerten Höhe künstlerischer Faktur steigert sich der Satz der Tanzstücke um 1600 bis 1620 in **Deutschland** aber nicht für Klavier, das noch nicht besonders kultiviert wird, sondern für Streichinstrumente. **Valentin Hausmann, Christoph Demantius, H. L. Hasler, Melchior Franck, Johann Ghro, Joh. Staden, Balthasar Fritsch, Jakob Praetorius, Johann Moller, Valerius Otto, Michael Praetorius, Daniel Selich, Geor[g] Engelmann, Bartholomaeus Praetorius, Ha[...]gius von Hagen, Erasmus Widmann, Joh. Christenius, Samuel Scheid[t]** (sämtlich vor 1620) und noch mancher andere treten in diese Zeit mit 4—6stimmigen Paduanen, Galliarden, Couranten, Intraden, Allemanden (oft kurzwe[g] „Dantz" genannt) auf, gruppie[ren] vielfach einen Tanz im ge[raden] und einen im ungerade[n] Takt durch Einheit der Tona[rt] und der melodischen Textur zu[sammen] und bereits 1611 gel[angt] **Paul Peurl** in Steyer zu[r] Aufstellung dreisätziger **Variationensuiten** (Paduane, Ga[l]liarde, Dantz) über und 161[...] folgt **Johann Herman[n] Schein** in Leipzig in seine[m] Banchetto musicale mit 20 fün[f]sätzigen Variationensuiten (P[a]duane, Galliarde, Courante, All[e]mande, Tripla). Damit ist [d]ie Tanzsuite oder Partite, welc[he] noch über 100 Jahre später [in] Deutschland mit Vorliebe [ge]pflegt wurde, tatsächlich geschaffe[n]. Ein merkwürdiges Frühbeisp[iel] einer 7sätzigen Tanzsuite ist d[as] Balletto am Ende von Mon[te]verdis Scherzi v. J. 1607 (E[n]trata für 2 Violinen und Ge[ne]ralbaß [ohne Text] und 6 [ge]sungene Tänze, die sich als P[a]vane, Gaillarde, Courante, Vo[lte], Allemande und Tripla erweise[n].

Die Existenz der Variationensuit[en in] so früher Zeit wurde zuerst 1895 [von] H. Riemann in mehreren Fach[zeit]schriften nachgewiesen. Eine Aus[wahl] von gediegenen Paduanen, Gallia[rden,] Allemanden usw. aus dieser Zeit [ver]öffentlichte derselbe als „Reigen [und] Tänze aus Kaiser Mathias Zeit" ([...] einige vollständige Suiten derselb[en ...] der hauptsächlich Kanzonen und R[...]

cari enthaltenden größeren Sammlung „Alte Kammermusik“ (bei Augener in London, 4 Teile).

Die italienische Kanzone (Sonate) und Symphonie. Während Deutschland im Bewußtsein des wertvollen Besitzes seiner Tanzsuiten sich zunächst im allgemeinen abwehrend gegen die italienische Kanzone verhielt, gelangte dieselbe in Italien schnell zu allgemeiner Verbreitung und sehr fleißiger Pflege. Eine prächtige Auswahl 4—16stimmiger Canzoni da sonar erschien 1608 bei Rauerij in Venedig (G. Gabrieli, Cl. Merulo, Guami, Fl. Maschera, Cost. Antegnati, L. Luzzaschi, Lappi, G. Frescobaldi, Grillo, Chilese, Bartolini und Massaini sind darin vertreten). Diesen Kanzonen ist zwar ein Generalbaß beigegeben, doch hat derselbe nur die Bedeutung, daß er eine Verstärkung der Instrumente durch die Orgel oder ein anderes „Fundamentinstrument“ ermöglicht; er ist durchaus entbehrlich (die deutschen Instrumentalkomponisten enthielten sich des Generalbasses bis um 1620 prinzipiell). Neben dieser vollstimmigen Kanzone oder Sonate, welche G. Gabrieli in einem Falle bis zur Zwanzigstimmigkeit steigert (5 vierstimmige Instrumentalchöre), entwickelt sich im Anfange des 17. Jahrhunderts eine schlichter gehaltene Art vollstimmiger Instrumentalstücke unter dem Namen Sinfonia. Dieselbe enthält sich gewöhnlich der fugenartigen Imitation und gliedert sich liedartig in zwei Hälften mit Reprise. Von solchen Sinfonien schrieb z. B. Viadana ein Buch zu acht Stimmen (1610). Die Sinfonien waren als Einleitungen kirchlicher Vokalsätze gemeint, späterhin auch als Vorspiele der Opern; doch kommt für diese schnell die mehrgliedrige Kanzone mehr in Aufnahme.

Die Uebertragung des monodischen Stils auf die Instrumentalmusik. Von entscheidender Bedeutung für die fernere Entwicklung der Instrumentalmusik wurde nun aber die Uebertragung des neuen monodischen Stils auf dieselbe. Wer damit den Anfang gemacht, ist in Dunkel gehüllt. Doch scheint es, daß im Jahre 1607 Salomon Rossi, ein jüdischer Komponist in Venedig (er nennt sich selbst „Ebreo“) mit seinen Symphonien und Galliarden für 2 Violinen oder Kornette mit Generalbaß gleich die von Viadana inaugurierte Kompositionsweise für 2 alternierende und gelegentlich zusammentretende Melodiestimmen mit Basso continuo wagte, ehe noch die instrumentale wirkliche Monodie in Angriff genommen war. Rossi ist ein äußerst gediegener Tonsetzer, der eine gesunde ausdrucksvolle Melodik entfaltet und noch besonders dadurch merkwürdig, daß er — unter den Italienern wohl der erste — die Variationenform (in Gestalt immer reicherer melodischen Auszierung eines kantabeln Themas) pflegte (im 3. Buche seiner Varie sonate 1613). Sein nächster Nachfolger auf diesem Gebiete war der stark humoristisch veranlagte Tarquinio Merula, Domkapellmeister und Organist zu Cremona, der auch als einer der ersten für Singstimme mit ausgearbeiteten begleitenden Instrumentalstimmen schrieb. Das erste Buch seiner „Sonate concertate“ erschien 1615. Dieselben beweisen bereits ein energisches Sichgeltendmachen der Spezialtechnik der Violine und bringen

Keckheit und Verve in die Themenerfindung. In erhöhtem Maße gilt das von dem ersten **Berufsgeiger** unter den Komponisten, **Biagio Marini**, der freilich als arger Wildling mit seinem op. 1 (Affetti musicali, 1617) auftritt, aber, soweit bisher bekannt, derjenige ist, der es zuerst mit der wirklichen Monodie auf instrumentalem Gebiete versuchte.

Mit Recht hebt Wasielewski („Die Violine und ihre Meister", 5. Aufl. 1893) Marini als denjenigen hervor, der zuerst Solostücke für Violine (auch ohne Baß, wenigstens nur mit „ad libitum"-Baß) geschrieben; mehrere derartige Stücke Marinis, z. B. auch eine vierstimmige Sonate, ausgeführt von 2 Violinen, die fortgesetzt in Doppelgriffen spielen, sind von hohem Interesse als Belege einer fortgeschrittenen Technik des Violinspiels in so früher Zeit (ähnliche Künste entwickelt wenige Jahre später [1626] der erste Dresdener Kammervirtuos **Carlo Farina**). Für die Geschichte der Kunstformen und Stilgattungen sind aber viel bedeutsamer zwei „Sinfonie a 1 Violino o Cornetto solo" mit Generalbaß (Nr. 18 und 19 der Affetti musicali Marinis), die erstere noch mit einem ad libitum-Streichbaß, der ein paar Imitationen macht, letztere nur mit einem fundamentierenden Generalbaß. Mit diesen beiden Stücken tritt die wirkliche instrumentale Monodie in die Erscheinung. Die ersten Nachfolger Marinis auf dem Gebiete der Sonatenkomposition für ein einziges Melodieinstrument mit Generalbaß waren **Innocentio Vivarino** (1620), **G. B. Fontana** (ca. 1625) und **Marco Uccellini** (1639, besonders die 5. Sonate, over Toccata [!] a Violino solo detta „la Laura rilucente").

Eine schier unübersehbare Menge Instrumentalmusik liegt uns in Stimmdrucken aus dem 17. Jahrhundert vor, Werke von sehr verschiedenen Kunstwert, da sich zwischen die Komponisten strenger Schulung im Stile osservato des 16. Jahrhunderts (die aber jetzt nur mehr zum kleinsten Teile Kapellsänger und Kapellmeister, vielmehr überwiegend Organisten sind) nun, wenn auch noch vereinzelt, die **Instrumentenspieler von Profession** mischen, die offenbar in ganz anderen Anschauungen aufgewachsen sind und vor allem in das Modulationswesen ganz neue Elemente bringen (vermehrte **Chromatik**) und zur endlichen **Zurückdrängung der alten Kirchentonarten** wesentlich helfen, während sie gegen die herkömmlichen Gesetze und Verbote oft arge Verstöße machen. Doch ändert sich das bald dadurch, daß auch die Geiger eine solide theoretische Schulung erhalten. Mit Uccellini ist **die Kunst des Violinspiels bereits bei einem respektablen Virtuosentum angelangt.**

Der vollstimmige Instrumentalsatz (Orchestersatz). So finden wir um die Mitte des 17. Jahrhunderts die musikalische Kunst in ganz neue Bahnen geleitet. Nebeneinander flutet sie in den neuen Strombetten des reinen Stile recitativo (natürliche Wortbetonung ohne eigentliche Melodie), des auf Entfaltung reich verzierter Melodik abzielenden begleiteten Sologesangs, der Verbindung zweier oder auch mehrerer alternierenden Melodiestimmen über einer instrumentalen Begleitung und der Uebertragung nicht n[ur] dieser neuen Schreibweise, so[n]dern auch der vollstimmigen alt[en] auf instrumentales Gebiet. De[nn] so sehr auch das Neue der begl[ei]teten Monodie frappierte und [die] Tonsetzer anzog, so dauerte es d[och] nicht nur in Deutschland [und] England, sondern auch in Ital[ien] selbst geraume Zeit, bis die M[o]nodie wirklich die Polyphonie [aus] dem Felde schlug, und auch in [der] Zeit ihrer ausgedehntesten H[err]schaft blieben eine stattliche [An]zahl ernster Komponisten dem

ausgearbeiteten Satze treu, wenn sie auch ihren Werken, dem Usus nachgebend, einen bezifferten Baß gesellten. Das gilt ebenso von der Motettenkomposition wie von der Sonatenkomposition und der deutschen Suitenkomposition. Von den italienischen Meistern, welche an der vollstimmigen Schreibweise der Sonaten bzw. Kanzonen festhielten, seien besonders G. B. Buonamente, Massimiliano Neri und Giovanni Legrenzi hervorgehoben. Sie sind es, welche direkt zu Lully und Corelli, d. h. zum durchgearbeiteten Orchestersatze überführen. Es scheint aber, daß die deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts einen hervorragenden Anteil an der Fortbildung des vollstimmigen Instrumentalsatzes hatten; die bereits genannten Meister der 4—6stimmigen Suitenkomposition fanden in Nikolaus Bleyer, Isaak Poschius, Joh. Schop, Andreas Hammerschmidt, Joh. Neubauer, J. R. Ahle, W. K. Briegel, Johann Rosenmüller, Werner Fabricius, J. H. Schmelzer, Ph. Fr. Buchner, Joh. Pezel, G. L. Agricola, David Pohle, David Funck, Adam Drese, Chr. H. Aschenbrenner, Cl. H. Abel, Joh. W. Furchheim, J. G. Ahle und noch manchem andern eine wackere Gefolgschaft, welche wohl dem allzustarken Vordringen der italienischen Triosonaten einen kräftigen Damm entgegenstellten.

Sonata da camera und da chiesa. Concerto grosso. Die italienische (ursprünglich französische) Kanzone oder Sonate mit ihren vielen kleinen Teilchen und ihrem buntscheckigen Wesen konzentrierte sich allmählich mehr auf eine bescheidene Anzahl von gegeneinander kontrastierenden Teilen, wurde aber ihr schillerndes Wesen niemals ganz los. Selbst bei Giovanni Legrenzi, einem äußerst gediegenen Komponisten, der solid mit großer Originalität arbeitet, sind doch nur einzelne Sonaten zu finden, welche eine Art Dreiteilung erkennen lassen, nämlich einen Hauptsatz (fugiert), eine kontrastierende Mittelpartie (bestehend aus einem Adagio und einem lebhafteren, homophon gesetzten tanzartigen zweiten Teile) und die abschließende verkürzte Wiederkehr des Hauptteils. Freilich muß man ja auch noch bei Corelli sich hüten, kurzen akkordischen Adagiostellen, welche eine Einleitungs- und Ueberleitungsbedeutung haben, zuviel Gewicht beizulegen. Die Kernteile sind in allen diesen Kanzonen die ausgeführteren fugiert gearbeiteten und die homophon gesetzten im Tripeltakt (Galliarden- oder Courantentypus), zu denen sich manchmal noch ein breiteres Sätzchen im Genre der Paduane gesellt. Um die Mitte des Jahrhunderts scheint die deutsche Tanzsuite in Italien Nachahmung gefunden zu haben, wahrscheinlich nach dem Erscheinen von J. Rosenmüllers „Sonate da camera" (Venedig 1667), welche einer deutschen Tanzsuite eine italienische Sinfonie voranstellen; schon vorher kommt zwar der Name „Sonata da camera" vor (bei Tarquinio Merulo 1637), doch für richtige Kanzonen, die nur durch ihren übermütigen Charakter für die Kirche unmöglich sind.

Die ausdrückliche Scheidung der Kammersonate (die aus Tanzstücken besteht) und der Kirchensonate (früher Canzone

da sonar genannt, die nun geflissentlich die Aehnlichkeit mit den Kammerstücken meidet) tritt auffällig hervor bei G. B. Vitali (1667) und Antonio Veracini, zwei der allerhervorragendsten Sonatenkomponisten Italiens, und wird nun allgemein akzeptiert (Colombi, Mazzaferata, Grossi, Steffani, Corelli, Torelli, Mazzolini usw.). Gegen Ende des 17. Jahrhunderts erfolgt dann die ausdrückliche Scheidung von Soloinstrumenten (Concertino) und Tuttiinstrumenten (Concerto grosso), welche zuerst bei G. M. Bononcini auftaucht (op. 7 „a Violino solo e 2 Violini di concerto" 1677), sodann bei Giuseppe Torelli (Concerti grossi, op. 8, 1709, für 2 Soloviolinen und Streichorchester) und Corelli (Concerti grossi, op. 6, 1712, für Violine und Cello mit Streichorchester) sich endgültig feststellt. Damit ist der Anschluß an die Kunst Händels und Bachs erreicht.

Die Kirchentöne. Eine kurze Orientierung über die alten Tonarten, welche nicht nur die Melodik des ganzen Mittelalters, sondern auch noch die ganze Periode der polyphonen Musik beherrschen, ist hier darum am Platze, weil sie die eigenartigen Schwierigkeiten wenigstens zum Teil erklärlich machen, mit denen die sich aller Fessel überkommener Traditionen entledigend neue Kunst zunächst zu kämpfen hatte. Es ist schon lange bemerkt worden, daß die ältesten erhaltenen Denkmäler weltlicher Musik durchschnittlich unserem heutigen harmonischen Empfinden näher stehen, nach unserem heutigen Urteil natürlich normaler verlaufen, als die aus dem ins Altertum zurückreichenden Gregorianischen Chorale erwachsenen kirchlichen Kompositionen, sofern dieselben mehr ausgesprochen den Charakter unseres modernen Dur oder auch Moll aussprechen, als die im Geleise der sog. Kirchentöne sich haltenden Kirchenkompositionen. Ueberall wo der Volkston zum Durchbruch kommt, so schon in den oben charakterisierten, niedriger stehenden Gattungen der weltlichen Lieder, besonders der Tanzlieder, desgleichen in der Lautenmusik, in den unkultivierten Erstlingen der Violinmusik usw., oder auch schon in dem Sommerkanon aus dem 13. Jahrhundert usw. lugt unser heutiges Dur mit hellem Auge hervor. Andererseits haften aber auch noch der entwickelteren Instrumentalmusik häufig uns heute gar seltsam anmutende Ueberbleibsel der alten Schale an, die Modulation schlägt Wege ein, die uns so ganz und gar fremd geworden sind, daß wir wenigstens mit ein paar Worten den Unterschied der alten und der im 16. Jahrhundert zunächst neben dieselben gestellten, allmählich aber jene ganz verdrängenden neuen Tonarten erklären müssen. Die alten Skalen mit ihren durch das Mittelalter gültigen Namen (die Griechen gebrauchten dieselben wieder in anderem Sinne, worauf wir hier nicht eingehen) sind:

d e f g a h c' d'	= dorisch	(1. Kirchenton), Schlußton [Finalis]	d.
A H c d e f g a	= hypodorisch	(2. "), " "	d.
e f g a h c' d' e'	= phrygisch	(3. "), " "	e.
H c d e f g a h	= hypophrygisch	(4. "), " "	e.
f g a h c' d' e' f'	= lydisch	(5. "), " "	f
c d e f g a h c'	= hypolydisch	(6. "), " "	f.
g a h c' d' e' f' g'	= mixolydisch	(7. "), " "	g.
d e f g a h c' d'	= hypomixolyd.	(8. "), " "	g.

Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik führte dahin, daß der auf der Finalis basierte Dreiklang in ähnlicher Weise in allen diesen Tonarten als Hauptakkord betrachtet wurde, wie heute in C dur der C dur-Akkord und in A moll der A moll-Akkord, indem derselbe immer wieder sich in den Vordergrund drängte und auch für die Abschlüsse obligatorisch wurde. Das Bedürfnis einer befriedigenden Schlußbildung führte dann zu mancherlei

Abweichungen von der starren Diatonik der oben notierten Tonreihen (Einführung von cis im dorischen, fis im mixolydischen, b im lydischen und auch öfter im dorischen), wodurch diese Skalen den modernen Dur- und Moll-Tonarten ähnlich wurden, welche deshalb bereits im 16. Jahrhundert durch Glarean (Dodekachordon 1547) als 9.—12. Kirchenton aufgestellt wurden:

a h c' d' e' f' g' a'	= äolisch	(9. Kirchenton),	Schlußton [Finalis]		a.
e f g a h c' d' e'	= hypoäolisch	(10.	„),	„ „	a.
c d e f g a h c'	= ionisch	(11.	„),	„ „	c.
g a h c d e f g	= hypoionisch	(12.	„),	„ „	c.

Die moderne Theorie führt die Harmonik einer Tonart auf die drei Funktionen der Tonika, Dominante und Subdominante zurück und denkt sich Dur und Moll als Ketten dreier Hauptakkorde:

Tonika
f a c e g h d (Dur)
Subdom. Domin.

Tonika
d f a c e g h (Moll)
Subdom. Domin.

Da stellt sich denn heraus, daß die Dreiklänge auf den Finaltönen sämtlicher alten Kirchentöne, welche doch von den Tonsetzern als tonische (den Angelpunkt und Abschluß der Harmoniebewegung bildende) Akkorde behandelt werden, nicht zentrale Lage in solcher Kette dreier gleichgeschlechtigen Harmonien haben und nach moderner Definition nicht eigentlich Toniken, sondern Dominanten sind und nur durch die später eingebürgerten Abänderungen der Skalentöne bei den Kadenzen (Schlüssen) zu Toniken gemacht wurden:

(äolisch)
d f a c e g h
dorisch phrygisch

(ionisch)
f a c e g a d
lydisch mixolydisch

wie folgende weiteren Schemata deutlicher machen:

g h d f a c e (mit b = äolisch)

h d f a c e g (mit b = ionisch)

c e g h d f a (mit fis = ionisch)

a c e g h d f ? ?

Diese harmonischen Schemata erklären wenigstens einigermaßen das eigentümliche Gefühl des Schwankens der Tonalität, welches der Hörer von heute gegenüber Tonsätzen in den alten Tonarten nicht los wird. Am fremdesten ist dem heutigen Gefühl das Phrygische, dessen stereotype Melodieschlüsse mit f e die Einführung des Leittons (dis) nicht zuließen, weshalb es sich als unmöglich erwies, für den E moll-Akkord am Ende Schlußwirkung zu gewinnen. Der Ausweg, den man fand, war die Einführung von gis statt g, wodurch die Dominantbedeutung des E moll-Akkords (im Sinne unseres modernen A moll) noch eklatanter hervortrat. Der typische phrygische Schluß mit der Harmonie D moll—E dur ist eben für das moderne Ohr ein Halbschluß auf der Dominante.

III.

Der Siegeszug der Oper und die Weltherrschaft der italienischen Sänger.

Die Kindheitsjahre der Oper. Der neue Stil (die „Seconda pratica della musica“, wie ihn der genialste Geistesschüler Peris Claudio Monteverdi im Jahre 1605 taufte), erregte zwar von allem Anfang an sogleich außerordentliches Aufsehen, gab einer ganzen Reihe neuer Kunstzweige die Entstehung und verbreitete sich binnen wenigen Jahren über ganz Europa; aber gerade mit dem Musikdrama, auf das es doch von Anfang an in erster Linie abgesehen war, ging es zunächst nur sehr langsam vorwärts: aus dem sehr einfachen Grunde, weil es noch keine öffentlichen Theater gab. Die ersten musikalisch-dramatischen Aufführungen fanden durchaus zunächst in den Sälen reicher Privatleute oder an Fürstenhöfen statt und beschränkten sich der hohen Kosten wegen auch da durchaus auf besondere festliche Gelegenheiten. Für die ersten Jahre blieb, wie es scheint, Florenz die alleinige Stätte von Opernaufführungen und zwar waren es Peris „Dafne“ und „Euridice“, die alljährlich wiederholt wurden (in der Karnevalszeit. Die „Euridice“ mußte sogar 1608 neu gedruckt werden. Caccinis Bearbeitung ist dagegen überhaupt nicht zur Aufführung gelangt, desto mehr Erfolg hatte aber Caccini mit der Nuove musiche, die mehrere Neuauflagen erlebten und von aller Welt nachgeahmt wurden (auch von Peri) und denen auch Caccini selbst zwei Fortsetzungen gab (Fuggilotio musicale, 2. Aufl. 1613 und Nuove musiche e nuova maniera di scriverle 1614). Ein pastorales Drama „Eumelio“ von Agostino Agazzari kam vereinzelt 1606 in Rom in Seminario Romano zur Aufführung. Dasselbe steht durchaus auf dem Standpunkt Caccinis und hat mit einer Echo-Arie für Gagliano als Vorbild gedient. Mit dem Jahre 1607 aber tritt der Hof der Gonzaga zu Mantua als Pflegstätte der Oper neben den der Mediceer in Florenz und zwar mit Monteverdis Erstlingswerk „Orfeo“ (Text von Alex. Striggio), das zuerst im Karneval durch die Akademie „degl' Invaghiti“, dann aber zweimal bei Hofe aufgeführt wurde. Zur Vermählung von Francesco Gonzaga mit Margarethe von Savoyen im nächsten Jahre 1608 folgten in Mantua zwei weitere neue Opern, die von Marco da Gagliano neu komponierte „Dafne“ Rinuccinis und die „Arianna“ von Monteverdi, letztere mit Rezitativen von Peri; übrigens hatte sich der Dichter Cini bemüht, seine von Peri komponierte Oper „Tetide“ für diese Festlichkeiten zur Annahme zu bringen, doch ohne Erfolg, da Gagliano und Monteverdi bereits Auftrag hatten. Peris Name tritt noch mehrmals hervor; wahrscheinlich hat derselbe in Florenz noch eine ganze Reihe musikalisch-dramatischer Arbeiten für den Hof gemacht, von denen einig bereits nachgewiesen wurden; leider fehlt bezüglich der Musik einiger Aufführungen, deren Textbücher erhalten sind, alle Nachrich-

Marco de Gagliano. Aber wenn auch die beiden Altmeister das Stile recitativo während der ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts dauernd im Ansehen blieben, so ist doch kein Zweifel, daß ihre Geisteserben sie bei Lebzeiten überstrahlten, besonders Monteverdi und Gagliano.

Marco da Gagliano ist um 1575 zu Gagliano bei Florenz geboren und starb am 24. Februar 1642 zu Florenz als Hofkapellmeister. Derselbe wurde von Peri selbst hochgeschätzt und gefördert (Peri vertrat 1608 während der Festlichkeiten in Mantua seine Stelle als Kirchenkapellmeister). Gagliano, der übrigens auch ein tüchtiger und fleißiger Komponist im alten Stile war (6 Bücher 5st. Madrigale 1602–1617, ein Buch Messen und Motetten zu 6 Stimmen 1614, ein 8st. „Lauda Sion" u. a.), schrieb *im neuen* Stile noch die Opern „Medoro" (1619 für Florenz) und „Flora" (1628) und ein Oratorium (geistliche Oper) „La regina Sant' Orsolo" (1624), sowie je ein Buch Motetten für 1–6 Stimmen mit Generalbaß (1622) und „Musiche" für 1–3 Stim*men mit* Generalbaß (1615, Arien und Madrigale). Vgl. E. Vogel „Marco da Gagliano" 1889).

Die an die theoretische Konstruktion des neuen Stils er*innernde* Trockenheit der Rezitative der ersten Versuche schwindet (auch bei Peri selbst) mehr und *mehr* zugunsten eines kraftvolleren Ausdrucks. In den Arien machen Monteverdi und Gagliano *einen* Fortschritt über Peri und Caccini hinaus darin, daß sie dem Akkompagnement Gelegenheit zu bedeutsamem Eingreifen geben, durch lebensvollere Gestaltung des Basses *und* Auftreten von längeren Pausen in der Singstimme, die den Erstlingen der Oper gänzlich fehlen. Damit entfernen sie sich freilich von der Strenge der Prinzipien der Florentiner Reformatoren, aber sicher nicht zum Schaden der Kunstgattung.

Verbreitung der Oper. Früh ist die Oper auch nach Bologna verpflanzt worden, wo Peris „Euridice" bereits 1601 gegeben wurde (auch noch 1616); der erste Komponist, von dem berichtet wird, daß er speziell für Bologna geschrieben, ist Girolamo Giacobbi („Andromeda" 1610 auch noch 1628). In Rom brachte Pietro Quagliati schon 1606 zum Karneval mangels eines Theaters auf einer ambulanten Bühne (Thespiskarren) eine Oper „La fedeltà d'amore" zur Aufführung.

Bis gegen die Mitte des Jahrhunderts blieb die Oper im wesentlichen auf Oberitalien beschränkt; Bologna, Ferrara, Parma, Mailand brachten allmählich einzelne Aufführungen, doch blieben Florenz und Mantua die Zentren, bis durch Eröffnung eines gegen Entree jedermann zugänglichen öffentlichen Operntheaters (San Cassinno 1637) Venedig in eminentem Maße die Führerschaft übernahm. Die Venezianische Oper nimmt freilich gar bald ein ganz anderes Gesicht an als die höfische Florentiner und Mantuaner, und das Ideal der Wiederbelebung der antiken Tragödie wird bald vergessen. Zunächst aber hält deren Traditionen noch Monteverdi aufrecht.

Monteverdi. Claudio Monteverdi war 1613 als Kapellmeister an die Markuskirche nach Venedig berufen worden, und wenn er auch persönlich nicht an dem von Benedetto Ferrari und Francesco Manelli 1637 gewagten Opernunternehmen beteiligt war, so ist doch sein Wirken in Venedig, während 25 Jahren vor diesem Zeitpunkte, sein Einfluß als Lehrer auf die nachwachsende Gene-

ration (Cavalli ist sein Schüler) ohne Zweifel nicht ohne ursächlichen Zusammenhang mit dem Aufblühen der Oper gerade in Venedig.

Monteverdi ist im Mai 1567 zu Cremona geboren und am 29. Nov. 1643 zu Venedig gestorben; er war der Schüler Marc' Antonio **Ingegneri**, eines der gediegensten Meister des Palestrinastils (Kathedral-Kapellmeister zu Cremona), und ging von Cremona 1590 als Sänger und Violinspieler an den Hof zu Mantua, wo er 1602 zum Kapellmeister aufrückte. Seine Berufung in die hochangesehene Stellung des Kapellmeisters der Markuskirche verdankte er wohl weniger seinen Opern als vielmehr seinen 5st. Madrigalien (1590—1638, 8 Bücher), von denen damals bereits 4 Bücher erschienen waren, sowie seinen 1610 erschienenen Kirchenkompositionen (6st. Messe, Motetten usw.). Vorbildlich für neue Literaturzweige wurde auch sein Scherzi musicali (1607, 3st. mit 3st. Ritornellen). Vgl. E. Vogel Claudio Monteverdi (1887).

Monteverdi schrieb auch von Venedig aus zunächst noch für Mantua und Parma (Ballett „Tirsi e Clori" 1615 [gedruckt] und „La finta pazza Licori" 1627; zwei 1618 in Angriff genommene Opern „Gli amori di Diana e d'Endimione" [für Parma] und „Andromeda" sind wohl nicht aufgeführt). Seine ersten musikalisch-dramatischen Arbeiten in Venedig waren „Il combattimento di Tancredi e Clorinda" (1624 beim Senator Mozzenigo aufgeführt) und „Proserpina rapita" (1630 daselbst). Für die öffentlichen Theater Venedigs (deren kurz nacheinander eine ganze Reihe entstanden, als das erste prosperierte: S. Giovanni e Paolo 1639, S. Mosé und Teatro nuovo 1641, Santi Apostoli 1649 usw.) schrieb Monteverdi noch die Opern „Adone" (1639), „Enea e Lavinia" (1641), „Il ritorno d'Ulisse" (1641), und „L'incoronazione di Poppea" (1642). Monteverdis Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Oper liegt in der Verstärkung des Ausdrucks. Er nimmt sogar in der Vorrede seiner Madrigali guerrieri ed amorosi 1638 für sich ausdrücklich das Verdienst der Erfindung eines „Stile concitato" in Anspruch, ganz besonders auch durch Heranziehung der Instrumentalbegleitung zur Charakteristik. Die vielerwähnten Blasinstrumente in „Orfeo" (3 kleine Orgeln, 4 Posaunen, 2 Kornette, 4 Trompeten [3 con sordini] und Flöte) haben aber noch keine besonderen Stimmen, sondern gehen nur verstärkend mit der Chorstimme oder führen die Harmonien des Basso continuo aus, sind also nicht eigentlich Instrumentierung im heutigen Sinne, bedeuten auch in ihrer Zeit keine Neuerung. Im „Combattimento di Tancredi e Clorinda" ist das Tremolo der Streichinstrumente zur Charakteristik verwertet; erfunden ist dasselbe aber nicht von Monteverdi, sondern von Biagio Marini (1617, Sonate 13: La Foscarina „con il tremolo").

Die Venezianische Oper. Der Umstand, daß die Venezianische Oper für ein **großes Publikum** berechnet war, daß der Kassenerfolg und der Beifall der Menge ein maßgebender Faktor wurde, machte sich bald genug in einer **Umwandlung der Stoffe und ihrer Behandlung** geltend. An die Stelle der Allegorien und mythologischen Stoffe mit moralische Tendenz traten mehr und meh geschichtliche Themen, Helden- un Königsstücke, welche Gelegenhe zu pomphaften Aufzügen und G pränge aller Art gaben, Liebe intrigen, aufregende Mord- un

Schauerdramen, Kampfszenen, Verkleidungsspiele usw. Die Entfernung von dem Ideal der Florentiner Reformatoren, der Wiederbelebung der antiken Tragödie, machte sich in der musikalischen Behandlung zuerst auffällig bemerkbar durch die Zurückdrängung des Chors aus seiner bedeutsamen Rolle. Die gänzliche Ausmerzung des in solidem Madrigalienstile geschriebenen Chors um 1650 ist der letzte tödliche Schlag, den der neue Stil gegen den Kontrapunkt führt; erst damit hat der Sologesang die effektive Alleinherrschaft errungen. Die inzwischen aufgekommene Uebertragung der Hauptpartien an Kastraten, die Schaustellung des Gesangsvirtuosentums in seiner unnatürlichsten Gestalt fügte den von ernster Betrachtung und höherwertigem Kunstgenuß immer weiter abführenden Elementen ein neues hinzu. Mehr und mehr wird die Oper in ihrem musikalischen Teile zu einer Domäne der Sänger, bis es schließlich soweit kommt, daß die Opern direkt für bestimmte Sänger geschrieben werden und der Komponist gezwungen ist, seine Opern unter direkter Assistenz der Sänger zu schreiben und jedesmal seinen Wohnsitz in der Stadt zu nehmen, die eine Oper bei ihm bestellt hat. Diesen Schattenseiten stehen aber auch helle Lichtseiten gegenüber, nämlich die gründliche Durchbildung eines wirklich gesangsmäßigen Stils, des „Bel canto", die Feststellung definierbarer, leicht übersichtlicher Formen der Gesangsstücke, eine prägnante, packende Rhythmik, Bestimmtheit und Knappheit des Modulationswesens: alles Dinge, welche das Volk ebenso oder noch mehr zur Vorbedingung seines Beifalls macht wie das Schaugepränge und die Ueberraschungen der Handlung. Die Oper zerfällt nun mehr und mehr in eine Kette für sich abgeschlossener, abgerundeter Musikstücke. Aus dem Einerlei des ausdrucksvoll deklamierenden Stils (Arioso) der ersten Opern entwickeln sich als scharf geschiedene Gegensätze das noch mehr der Rede angenäherte eigentliche Rezitativ und die gegen dasselbe sich wirksam abhebende proportioniert gegliederte Arie. Diese Umwandlung bahnt die Venezianische Oper an, und die Neapolitanische macht sie perfekt.

Benedetto Ferrari, Francesco Cavalli und Marc' Antonio Cesti. Die hervorragendsten Hauptrepräsentanten der Venezianischen Oper sind, abgesehen von Monteverdi selbst, der auch als Dichter für die Oper tätige Benedetto Ferrari, von dessen Opern leider bis jetzt nichts aufgefunden ist, dessen 1633, 1637 und 1641 gedruckte 3 Bücher Musiche varie a una voce aber eine hohe Meinung von seiner Bedeutung wecken (besonders die Arie Voglio di vita uscir mit Basso ostinato), sowie Monteverdis Schüler Francesco Cavalli und Giacomo Carissimis Schüler(?) Marc' Antonio Cesti, letztere beide auch außerhalb der Bühne respektable Komponisten, beide noch ebenso erfüllt von der Bedeutung der in dem Stile recitativo gewonnenen Bereicherung der Kunst, wie von dauernder Wertschätzung des alten Stils, aber ähnlich wie ihre Lehrer sich selbst unterscheidend, Cavalli, der in Venedig aufgewachsene, mehr zum Glänzenden, Cesti, der in Rom geschulte, mehr zum Inti-

men neigend. So rühmt man an Cavalli besonders die Rhythmik, an Cesti die Melodieführung, beiden das Verdienst zusprechend, daß sie der Monotonie des Florentiner Stils ein Ende gemacht haben. Dabei zeigt Cesti gelegentlich entschiedenes Talent für das Komische. Schon Monteverdis Orfeo (1607) tut den für die Zukunft der Oper entscheidenden Schritt, den Sologesang aus seiner übertriebenen Isolierung (mit alleiniger Gesellung des Basso continuo) zu befreien, indem er instrumentale Ritornelle mit gesungenen Partien abwechseln läßt (zusammenhängend), im 3. Akt, wo Orpheus durch seinen Gesang sich den Eintritt in die Unterwelt erringt, sogar mit Wechsel von Gesang und Soloviolinen in kurzen Abständen und zuletzt sogar mit wirklicher Begleitung des Gesangs durch ein Ensemble von Violinen (pian piano). Wie weit Monteverdi selbst auf dem damit betretenen Wege in den verloren gegangenen späteren Opern fortgeschritten ist, wissen wir nicht. In dem seiner Echtheit nach umstrittenen Ritorno d'Ulisse (1641) kommt sehr wenig, in der Incoronazione di Poppea (1642) gar nichts dergleichen vor (die erhaltene Handschrift scheint aber nur eine Art Arien-Auszug zu sein und enthält gar keine Instrumentalsätze). Aber zweifellos hatte Monteverdi mit solchem Vorgehen den Anstoß dazu gegeben, daß Cavalli und Cesti und auch schon Luigi Rossi (1642 und 1647), **Arien mit Instrumenten** schrieben (auch Abatini und Marazzoli 1654, Melani 1657). Von Cesti sind außer den Opern auch **Kammerkantaten** bekannt, von Cavalli eine stattliche Anzahl Kirchenkompositionen, ein 8stimmiges Requiem (das bei seiner Bestattung gesungen worden ist), 8 st. Vesperpsalmen und Messen und Antiphonen usw. bis zu 12 Stimmen; begreiflicherweise verzichtet ein solcher Meister noch nicht auf den Chor, aber auch Cesti weiß denselben noch zu schätzen. Beide Meister trugen übrigens den Ruhm der Venezianischen Oper über Italien hinaus. Cavallis berühmteste Oper „Jason" (1649, teilweise herausgegeben von R. Eitner in den Publikationen der Gesellschaft f. Musikforschung, Bd. 12) wurde binnen der nächsten zwölf Jahre auch in Florenz, Wien, Bologna, Neapel, Vicenza, Ferrara, Genua und Mailand aufgeführt; auch nach Paris drang die Kunde von Cavallis Ruhm und brachte ihm den Auftrag, die Festoper für die Vermählung Ludwigs XIV. zu schreiben („Ercole amante", 1662, mit Balletteinlagen von Lully). Die Gesamtzahl der Opern Cavallis ist 42. Von Cesti sind nur 12 Opern dem Namen nach bekannt, davon 10 in Partitur erhalten; die berühmteste ist „La Dori" (1663, teilweise herausgegeben von R. Eitner), die in ganz Italien gegeben wurde; 1666 schrieb Cesti die Festoper zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margarethe von Spanien: „Il pomo d'oro" (in Partitur herausgegeben von G. Adler in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" 1896—1897).

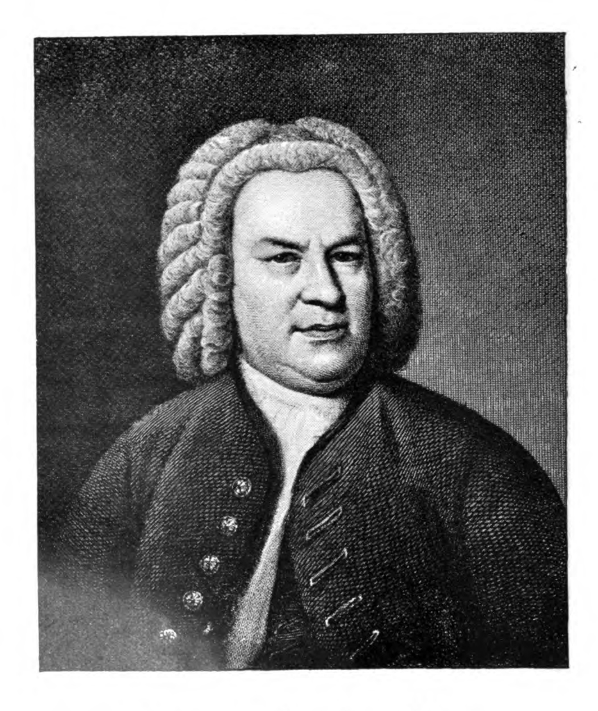
Francesco Cavalli (m[it] seinem eigentlichen Namen Pier Frar cesco Caletti Bruni) ist um 1600 z Cremona geboren und starb am 1 Jan. 1676 zu Venedig; er wurde b reits als Kind nach Venedig gebrac und war an der Markuskirche 16 Chorsänger, 1640 zweiter und 16 erster Organist und seit 1668 Kape meister.



Heinrich Schütz,

geb. 8. Okt. 1585 in Köstritz bei Gera,

gest. 6. Nov. 1672 in Dresden.



Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach,

geb. 21. März 1685 in Eisenach,
gest. 28. Juli 1750 in Leipzig.

Marc' Antonio Cesti ist um 1620 zu Arezzo geboren und starb 1669 zu Venedig; er war 1646 Kirchenkapellmeister zu Florenz, 1660 päpstlicher Kapellsänger und wurde 1666 zum kaiserlichen Vize-Kapellmeister in Wien ernannt. Ueber Cavalli und Cesti vgl. H. Kretzschmar „Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis" (1892).

Außer Cavalli und Cesti sind noch hervorragende Vertreter der venezianischen Oper Giovanni Legrenzi, den wir bereits als bedeutenden Instrumental-Komponisten würdigen konnten, die beiden Ziani und Carlo Pallavicino. Legrenzi geboren um 1625 zu Clusone, war seit 1672 Konservatoriumsdirektor und seit 1685 bis zu seinem Tode 1690 Kapellmeister der Markuskirche; er reformierte das Orchester der Markuskirche, indem er das Streichorchester erheblich verstärkte, und zeigt in seinen Opern eine auch gegenüber Cesti weiter fortgeführte Ausbildung feststehender Formen der Arienkomposition (da capo-Arien) Arien mit Ostinato, Arien mit obligaten Instrumenten. Antonio Lotti und Antonio Caldara sind seine Schüler.

Die Oper in Wien. Pietro Andrea Ziani (1630—1711) und sein Neffe Marc' Antonio Ziani (1653—1715), schrieben beide später hauptsächlich für Wien, wo der letztere 1700 Kais. Vizekapellmeister und 1712 Hofkapellmeister wurde. Nach Wien kam die Oper bereits unter dem musikalischen Kaiser Ferdinand III. im Jahre 1642 mit Cavallis „Egisto"; unter Leopold I. aber, der selbst ein fleißiger Komponist war, wurde Wien ein hervorragendes Zentrum der Opernkomposition (in 47 Jahren über 400 Opern!), deren Hauptrepräsentanten außer den genannten Venezianern der Hofkapellmeister Antonio Bertali (gest. 1669) und Antonio Draghi (gest. 1700, fast 200 Opern, Serenaden, Festspiele und Oratorien) waren, an welche nach 1700 Joh. Jos. Fux und Antonio Caldara sich anschließen. So war Wien die erste Stadt außerhalb Italien, welche die italienische Oper eroberte und in der sie über ein Jahrhundert die Herrschaft behauptete.

Die Oper in Dresden, München und Hannover. Carlo Pallavicino (1630 bis 1688) pflanzte die Siegesfahne der venezianischen Oper in Dresden auf. Vereinzelte Opernaufführungen hatte Dresden schon früher (1660 Cavallis „Serse", 1662 Bontempis „Paride" [Bontempi war seit 1664 Intendant des Dresdener Hoftheaters]); doch erhielt Dresden erst seit Pallavicinos Berufung (1667) eine ständige italienische Hofoper wie Wien, welche sich, trotzdem mehrmals Deutsche den ersten Kapellmeistersposten erhielten (Strungk, Heinichen, der freilich ganz italienisch gebildete Hasse), bis 1763 hielt, sogar noch einmal wieder auflebte (unter Morlacchi, gest. 1841) neben einer deutschen! Italienische Kapellmeister herrschten übrigens sowohl in Wien als Dresden bereits vor dem Einzuge der italienischen Oper.

Vgl. M. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen (1861, 2 Bde.).

Eine dritte Pflanzstätte der italienischen Oper in Deutschland wurde seit 1654 München, wo neben Cavalli besonders der in Italien geschulte Johann Kaspar Kerll (1656—73 Hofkapellmeister, Opern Oronte 1757,

Erinto 1661 u. a.), sowie weiterhin Ercole Bernabei, Giuseppe Antonio Bernabei, Agostino Steffani und Pietro Torri hervortraten. In Hannover und Wolfenbüttel zogen die Italiener mit Agostino Steffani ein, der 1688 Hofkapellmeister wurde.

Vgl. F. M. Rudhardt, Gesch. der Oper am Hofe zu München (I. 1654—1687, 1865).

Die Oper in Berlin. Später als die anderen deutschen Höfe entschloß sich der Berliner zu dem kostspieligen Luxus der Einrichtung einer Oper. Erst unter Friedrich III. (als König Friedrich I.) faßten die Italiener in Berlin festen Fuß. 1698 wurde Attilio Ariosti als Hofkapellmeister angestellt, auch G. B. Bononcini, Händels späterer Rival in London, war um dieselbe Zeit in Berlin und wurde 1703 Hofkomponist der Königin Sophie Charlotte, welche selbst am Klavier die Opernaufführungen leitete, während die Prinzen und Prinzessinnen sich aktiv an denselben beteiligten. Diese erste Berliner Oper fand ein schnelles Ende mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms I. (1713), der sofort die Kapelle aufhob und die Italiener wegschickte. Aber sein Nachfolger Friedrich d. Gr. (1740), selbst ein starker Musikliebhaber und Komponist (eine Auswahl seiner Kompositionen [Flötenkonzerte, Sonaten usw.] redigiert von Ph. Spitta, erschien 1889 bei Breitkopf und Härtel), bereitete der Musik eine neue Heimstätte und errichtete auch wieder eine italienische Oper unter Karl Heinrich Graun als Kapellmeister und Hauptkomponist (er hatte seit 1726 für Braunschweig einige deutsche Opern geschrieben und schrieb seit 1741 für Berlin 27 italienische). Friedrich d. Gr. zog zwar die italienische Musik aller anderen vor, hat aber niemals einen italienischen Kapellmeister oder Cembalisten angestellt (K. H. Grauns Nachfolger waren 1759 Joh. Fr. Agricola und 1775 Joh. Fr. Reichardt, Kammercembalist war 1740—67 Ph. E. Bach und neben diesem Christoph Nichelmann 1744 und 1756 K. Fr. Chr. Fasch; des Königs spezieller Lehrer und Berater war außerdem der Flötist und Hofkomponist Joh. Joachim Quantz [1697—1773]).

Die französische Nationaloper. Paris machte die erste Bekanntschaft mit der italienischen Oper im Jahre 1645, wo Kardinal Mazarin eine venezianische Operntruppe nach Paris berief, um die zur Eröffnung des Theatro nuovo 1641 mit außerordentlichem Beifall gegebene Oper „La finta pazza“ von Paolo Sacrati vorzuführen. 1647 wurde der römische Komponist Luigi Rossi mit einer italienischen Sängertruppe berufen und komponierte für Paris die Oper Le mariage d'Orphée et d'Euridice (erhalten). Der Erfolg der überaus beifälligen Aufnahme war aber nicht die Festsetzung der Italiener in Paris, sondern die Entstehung einer nationalen französischen Oper. Die Wurzeln dieser sind aber nicht allein in der italienischen Oper, sondern zugleich in dem auf französischem Boden erwachsenen Ballett zu suchen. Schon das „Ballet comique de la Reine“, welches 1581 von Balthasar de Beaujoyeulx komponiert wurde (mit Tänzen, Chören, Wechselreden und Ritornellen), muß zu den Anfängen der französischen Oper gezählt werden, in der lange das Ballett ei

wesentlichen Bestandteil bildete. Solche Ballette (deren Alter nicht nur in Frankreich, sondern auch anderweit ins 16. Jahrhundert und noch weiter zurückreicht), waren besonders unter Ludwig XIII. besonders beliebt. Doch hätten dieselben ohne die Florentiner Reform schwerlich zur Oper geführt. Wie dem auch sei, jedenfalls ist das üppige Emporblühen der Oper in Venedig und anderweit der Anstoß für die Franzosen geworden, sich auf dem neuen Felde selbst zu versuchen, was anfangs zu nur mäßig befriedigenden Ergebnissen führte. Der Dichter dieser Erstlingsversuche war der Abbé Pierre Perrin, der Komponist Robert Cambert („La pastorale" 1659, und „Ariane" 1661, beide auf dem Schlosse Issy bei Paris, einem Herrn de la Haye gehörig). 1669 erst erlangte Perrin ein Patent für öffentliche Aufführung dramatischer Werke mit Musik und brachte nun mit Cambert 1671 die erste wirkliche Oper „Pomone", ein Schäferstück mit Balletteinlage des Königl. Ballettmeisters Beauchamps (der allein erhaltene 1. Akt der „Pomone" erschien im Klavierauszug in den „Chefs d'oeuvre de l'opéra français" bei Breitkopf und Härtel). Trotz des ausgezeichneten pekuniären Erfolges erreichte das Unternehmen Perrin-Cambert, die „Académie nationale de musique", sehr schnell sein Ende, da der Kgl. Hofkomponist Lully bereits 1672 die Uebertragung des Patents auf ihn bei dem Könige (Ludwig XIV.) durchzusetzen wußte. Doch wurde 1672 noch eine zweite Oper Camberts Les peines et les plaisirs de l'amour aufgeführt (erster Akt erhalten und ebenfalls im Klavierauszug herausgegeben).

Giovanni Battista Lully, italienischer Abkunft, geb. 1633 zu Florenz, kam als Küchenjunge nach Paris, rückte im Dienste des Fräulein v. Montpensier zum Musikpagen auf, fand seines guten Violinspiels wegen Aufnahme in die „24 violons du Roi", ja nach kurzer Zeit richtete Ludwig XIV. ein besonderes Elite-Orchester unter Lullys Spezialleitung ein (die „16 petit violons") und ernannte ihn 1653 zum Hofkomponisten, später zum Oberintendanten der Kammermusik und 1662 zum Musiklehrer der Königl. Familie. Für die Aufführungen von Cavallis „Xerxes" (1660) und „Ercole amante" (1662) hatte Lully die für Paris nicht zu entbehrenden Ballettdivertissements zu machen, schrieb überhaupt fortgesetzt für alle Hoffestlichkeiten Ballette und Divertissemente (auch zu Molièreschen Stücken) und stand in der Gunst des Monarchen so hoch, daß die Uebertragung des Patents von Perrin auf Lully eigentlich mehr nur den Charakter der Zurücknahme einer irrtümlichen Verfügung hat. Lully starb am 22. März 1687 zu Paris, mit Recht als der eigentliche Schöpfer der französischen Nationaloper hochgefeiert. Als wackerer Helfer stand ihm dabei sein Librettodichter Quinault zur Seite. Gegenüber der Venezianischen Oper erscheint Lullys Kunst wieder mehr auf dem Boden der Florentiner Reform stehend, ja sie kommt den Idealen der Florentiner, der Nachahmung der Griechen durch die bedeutsame Rolle, welche dem Tanz und Chor zugewiesen ist, sogar näher als die Florentiner, die Abhängigkeit der Musik von der natürlichen Rhythmik und Akzentuation der (französ.) Sprache ist ihre hervorstechendste Eigenschaft und spiegelt sich sogar in den rein instrumentalen Partien wieder. Von den älteren Ballettdivertissements Lullys sind viele handschriftlich in der „Collection Philidor" der Pariser Bibliothek erhalten; die Opern und Ballette: „Les fêtes de l'Amour et de Bachus" (1672, ein sogenanntes Pasticcio aus älteren Balletten), „Cadmus et Hermione" (1673), „Alceste" (1674), „Thésée" (1675), „Atys" (1676), „Isis" (1677), „Psyche" (1678), „Bellérophon" (1679), „Proserpina" (1680), „Le triomphe de l'amour" (1681), „Persée" (1682), „Phaëton" (1683), „Amadis de Gaules" (1684), „Le triomphe de la paix" (1685), „Roland" (1685), „Armide et Renaud" (1686) und „Acis et Galathée" (1687), erschienen sämtlich als Partitur im Druck und sind

noch heute nicht selten. Die Mehrzahl erschien auch im Neudruck in den Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français, die „Armide" auch als 14. Band der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

Der von dem Italiener Lully der italienischen Oper entgegengestellte Damm national-französischer Kunst bewährte sich für ein ganzes Jahrhundert als haltbar; überhaupt hat es aber in Paris (d. h. in Frankreich) die italienische Oper, die ja noch heute besteht, niemals weiter gebracht als bis zu einer bestrittenen Existenz neben der französischen, aber auch das erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die national-französische Oper wurde nur durch eine kleine Zahl Komponisten in der nächsten Folgezeit neben Lully vertreten: Pascal Colasse („Thetis und Peleus" 1689), André Campra (1660—1744, 1722 Kgl. Kapellmeister; von seinen in Stil und Faktur Lully verwandten 18 Opern erschienen „L'Europe galante" und „Tancrède" in Neudruck), André Kardinal Destouches (1672 bis 1749, „Issé"), und ganz ins 18. Jahrhundert gehörig, Jean Philipp Rameau. Die französische Oper erlangte für die allgemeine Musikgeschichte eine hervorragende Bedeutung durch die sorgfältige Behandlung des Orchesters; der „lullysche" Stil wurde besonders in Deutschland seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sehr sympathisch aufgenommen und weitergebildet. Die sog. „französische Ouvertüre" nahm in der Konzertmusik in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine hervorragende Stelle ein und es ist bekannt, daß z. B. in Dresden unter Pallavicino mehrfach italienischen Opern eine lullysche Ouvertüre vorausgeschickt wurde. Lullys Musik beherrschte die Pariser Bühne tatsächlich bis zu der Zeit, wo Gluck für dieselbe einen würdigen modernen Ersatz bot. Als besonderes Charakteristikum der Musik Lullys im Gegensatz zu der der venezianischen und noch mehr der gleich zu besprechenden neapolitanischen Oper muß eine gewisse Erhabenheit und feierliche Würde bezeichnet werden, welche für die leichter beschwingten sonstigen Elemente eine Folie abgab, welche man anderweit vergebens sucht. Nur die deutschen Orchesterkomponisten haben dieses edle Pathos in ihren Ouvertüren zu konservieren und noch weiter zu steigern verstanden.

Henry Purcell. Wie Frankreich, erhielt auch **England** (London) früh eine selbständige nationale Oper, doch nur, um nach einer kurzen Blüte ganz den Italienern zu verfallen, welche noch heute in der Oper Londons dominieren. Der fast alleinige Träger dieser englischen Nationalope[r] war Henry Purcell. Wi[e] die französische Oper aus der Ballett, wuchs die englische au[s] den Maskenspielen und Inziden[z]musiken zu Shakespeareschen u[nd] anderen Dramen heraus. E[in] Italiener Nicolo Laniere ko[m]ponierte bereits 1617 ein gan[zes] Maskenspiel von Ben Johns[on] im rezitativischen Stile; doch bl[ieb] sein Versuch vereinzelt. He[nry] Lawes schrieb 1634 Musik [zu] Miltons „Comus", Mathew L[ocke] zu Shakespeares „Sturm" [und] „Macbeth", John Banister [zu] Davenants „Circe" und mit [Pel]ham Hymphrey zu Sh[ake]speares „Sturm"; bereits [Zeit]genossen Purcells sind der in [Ge]mütz geborene, aber jung [nach] England gekommene Gott

Finger (auch fleißiger Kammermusik-Komponist), John Eccles (Oper „Don Quichote" 1694 mit H. Purcell) und Purcells Bruder Daniel. Sie alle werden überstrahlt durch Henry Purcell, in welchem die Engländer noch heute den größten Tonkünstler sehen, den das Inselreich hervorgebracht. Mit seinem Tode hatten die Italiener in England freies Spiel.

Henry Purcell, geboren 1658 zu London, gestorben daselbst am 21. November 1695, verlor mit acht Jahren seinen Vater, erhielt aber eine sorgfältige musikalische Ausbildung, wurde 1680 Organist der Westminster Abtei, 1682 Organist der Kgl. Kapelle und 1683 Kgl. Hofkomponist. Bereits seit 1676 kamen Musiken Purcells zu Dramen von Shadwell, Dryden u. a. zur Aufführung, 1678 zu Shakespeares „Timon von Athen", 1688 schrieb er seine erste Oper „Dido and Aeneas" (Neuausgabe der „Musical Antiquarian Society" 1843), 1690 folgt „Diocletian", 1691 „King Arthur", (sein berühmtestes Werk), 1692 „The fairy queen" (nach Shakespeares „Sommernachtstraum") und weiterhin eine Menge Inzidenzmusiken. Neben seinen shakespeareschen Geist atmenden Opern stehen aber mindestens gleichwertig, wenn auch bei Lebzeiten weniger gefeiert, Purcells Kirchenkompositionen, gediegene Motetten, „Tedeum und Jubilate", über 50 Anthems (teils mit Orchester, teils mit Orgel), Oden, Hymnen, sowie eine Reihe Kammermusikwerke, besonders Triosonaten für zwei Violinen mit Generalbaß. Eine Gesamtausgabe seiner Werke veranstaltet seit 1876 die Purcellgesellschaft in London (bis jetzt 16 Bde, die Anthems, Oden und Instrumentalwerke, sowie die Bühnenwerke „Timon von Athen", „Dido und Aeneas", „Diocletian" und „Die Feenkönigin" enthaltend). Vgl. W. H. Cummings, „Henry Purcell" (1882 in Novellos Sammlung „Great musicians") sowie Chrysanders Händelbiographie und die Geschichtswerke von H. Davey, „History of English music" (1895) und W. Nagel (Geschichte der Englischen Musik, 1891, 2. Bd. 1897).

Die deutsche Oper in Hamburg. Während im Süden Deutschlands die italienische Oper früh festen Fuß faßte, erstand in Norddeutschland eine deutsch-nationale Oper, deren Blüte allerdings nur kurze Zeit dauerte und schließlich von den Italienern erstickt wurde. Abgesehen von den vereinzelten Opernversuchen Heinrich Schütz' (die Rinuccinische „Dafne" übersetzt von Martin Opitz, aufgeführt 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zur Vermählung der Prinzessin Sophie und ein Ballett „Orpheus und Euridice" 1638 zur Vermählung Georgs II. von Sachsen, beide nicht erhalten), sowie Joh. Stadens „Seelewig" (1644 in Harsdörfers „Frauenzimmer-Gesprächsspiele", Neuausgabe von Eitner 1881) datiert die Existenz der deutschen Oper seit 1678, und zwar als öffentliche Oper (wie die Venezianische) zu Hamburg. In noch höherem Maße als bei der Venezianischen Oper wirkte bei dieser sozusagen ohne Vorgeschichte aus der Erde wachsenden Volksoper die Rücksicht auf ein sehr großes und sehr gemischtes Publikum bestimmend auf die Wahl und Behandlung der Stoffe. Die Oper wurde eröffnet mit Joh. Theiles „Adam und Eva", einer Art Mysterium, aber auch mit eingelegten Tänzen. Neben vereinzelten anderen derartigen geistlichen Stücken erschienen die üblichen mythologischen und historischen Stoffe der Italiener („Orontes" von Theile, „Porus", „Erindo", „Scipio Africanus" und „Jason" von Cousser, „Iphigenie" und „Klytemnästra" von Keiser) in stark vergröberter Bearbeitung, und als besondere Eigentümlichkeit dieser deutschen Oper Spektakelstücke von einer Roheit, Derbheit und Unflätigkeit, wie sie außerdem nirgendwo auf die Bühne ge-

kommen sind, in Keisers „Störtebecker und Gödje Michael", „Die Hamburger Schlachtzeit" u. a. Von Hamburg aus verbreitete sich die deutsche Oper nach Leipzig (N. Strungk, während der Meßzeiten seit 1693), Naumburg, Weißenfels (J. A. Cobelius), Stuttgart (Cousser 1698), Braunschweig, Prag (Stölzel), Gotha (Stölzel), Darmstadt (Graupner) usw. Doch kam es nirgends zu einer ernstlich dauernden Entwicklung der deutschen Oper, vielmehr wich dieselbe in allen Residenzen und größeren Städten nach kurzer Zeit der italienischen. Die Hauptkomponisten der Hamburger Oper sind J. Theile, J. W. Franck, Nik. Strungk, J. Ph. Förtsch, Joh. Sig. Cousser, Reinhard Keiser, J. Mattheson, Händel und G. Ph. Telemann. Von den musikalischen Qualitäten der Hamburger Oper darf man sich keine zu hohe Vorstellung machen; aber allein schon die Tatsache, daß während der Jahre 1703 bis 1706 Händel in Hamburg lebte und daß seine Erstlingswerke „Almira" (1705), „Nero" (1705), „Florindo" und „Daphne" (1708) dort entstanden und aufgeführt wurden, beweist uns für die Werke der andern Komponisten eine relative Tüchtigkeit. Eine sehr bedeutsame Befruchtung der Hamburger Oper bedeuten die in den Jahren 1695—98 stattgehabten deutschen Aufführungen von Opern Agostino Steffani.

Reinhard Keiser, geboren anfangs Januar 1674 zu Teuchern bei Weißenfels, gestorben am 12. Sept. 1739 zu Hamburg, war ein fürs Melodische reichbegabter Komponist, arbeitete aber zeitlebens schnell und flüchtig, so daß er keine eigentliche Entwicklung durchgemacht hat. Keiser war ein unruhiger Geist, der aus innerem Bedürfnis von Zeit zu Zeit wandern mußte (Braunschweig, Hamburg, Weißenfels, Hamburg, Stuttgart, Kopenhagen und wieder Hamburg); für Hamburg allein schrieb er 116 Opern, aber auch viele Passionen, Kantaten, Psalmen 2c. Keisers Oper „Jodelet" (1726) gab Fr. Zelle heraus.

Johann Siegmund Cousser (Kusser) ist 1657 in Preßburg geboren, und starb 1727 in Dublin; er hielt sich längere Zeit in Paris auf, wo er mit Lully befreundet war, wurde dann Hofkapellmeister am Braunschweig-Wolfenbütteler Hofe 1693—95, Mitpächter und Kapellmeister der Hamburger Oper und zugleich fleißiger Komponist für dieselbe, 1696 an der Stuttgarter Oper und seit 1705 Kapellmeister des Vizekönigs von Irland in Dublin. Ueber Keiser, Cousser und die Hamburger Oper s. O. Lindner, „Die erste stehende deutsche Oper" (1855), Chrysander, Allg. Mus.-Ges. 1878—79, F. A. Voigt, „Reinhard Keiser" (1890) und H. Leichtentritt, „R. Keiser in seinen Opern" (1901), Hans Scholz, J. S. Kusser (1911).

Die neapolitanische Oper. Als Händel 1707 Hamburg verließ, eilte er nach Italien, um sich dort als Opernkomponist den letzten Schliff zu holen; daß er nicht daran dachte, Paris, die Wirkungsstätte Lullys, aufzusuchen, beweist, daß der Ruhm der italienischen Oper durch den der französischen nicht überstrahlt wurde, zum mindesten, daß Lullys Einfluß schon wieder zu schwinden begann. Um die Zeit von Händels Aufenthalt in Italien rückt aber der Schwerpunkt der italienischen Oper mehr nach dem Süden, besonders nach Neapel. Der Ruhmestitel der Neapolitanischen Schule beruht auf der Abstreifung alles Unpopulären und Abstrakten von der Oper und deren Durchbildung als schlicht-melodische, leicht verständliche Musi mit möglichster Beschränkung de Secco-Rezitativs, formaler Ab rundung der einzelnen Gesang nummern in sich, vor allem Her übernahme der von den bei Monte verdi, Cavalli und Cesti noch sc tenen, aber von Legrenzi, Drag

und Pallavicino bereits als Norm aufgestellten rundläufigen Form A-B-A, d. h. des Zurückkommens am Ende auf den Anfangsteil in der darum sog. da Capo-Arie, die aber Agostino Steffani früher als Scarlatti durchführte.

Alessandro Scarlatti, geboren 1659 zu Trapani auf Sizilien, sehr früh entwickelt, da bereits 1671 in Rom seine Oper „Scipione Africano" gegeben wurde, gestorben am 24. Oktober 1725 in Neapel, Schüler von Francesco Provenzale, bekleidete zuerst den Posten eines Kapellmeisters der Exkönigin Christine von Schweden in Rom, übernahm aber 1694 die Hofkapellmeisterstelle in Neapel. Noch einmal kehrte er nach Rom zurück, nämlich 1703—1708 als Kirchenkapellmeister an S. Maria Maggiore; dann aber ging er definitiv nach Neapel, zugleich als Direktor des Conservatorio S. Onofrio und Lehrer an den beiden andern Konservatorien. Scarlattis Hauptwerke sind seine Opern; er hat deren 115 geschrieben, doch sind nur noch von 87 die Titel bekannt; in neuer Ausgabe von Eitner erschien „La Rosaura", sowie in Bearbeitung von A. v. Wolzogen und J. Maier einzelne Nummern aus „Griselda" (1721) und „Laodicea e Berenice" (1701). Aber neben der Oper Scarlattis stehen kaum minder berühmt seine 611 Kammerkantaten, hunderte von Messen und Motetten, auch Oratorien usw. Die Glätte der Faktur hat wohl bei Scarlatti ihren Höhepunkt erreicht; er brauchte für eine Kantate gewöhnlich einen Tag zur Niederschrift.

Wie Scarlatti selbst sind auch dessen direkte Schüler Francesco Durante, Leonardo Leo und Gaetano Greco noch pietätvolle Pfleger des Palestrinastils; der erstere schrieb überhaupt nicht für die Bühne und der letztere ist nur als Lehrer berühmt. Dagegen schrieb Leo gegen 60 Bühnenwerke, aber auch ein noch heute altbekanntes 8stim. Miserere und noch andere geschätzte Kirchenstücke. In der folgenden Generation der Schule scheiden sich Opernkomponisten und Kirchenkomponisten schärfer; doch bleibt das Oratorium eine Domäne der Opernkomponisten. Nur G. B. Pergolesi wandelt ebenfalls noch die Doppelbahn der Kirchen- und Bühnenkomposition mit Glück (am berühmtesten sein Stabat Mater), Porpora, Traetta, Vinci, Terradeglias, Jomelli (der aber einige schöne 8stim. Kirchenstücke schrieb) sind speziell Opernkomponisten. Das bereits in der venezianischen Oper gelegentlich mit Glück beiläufig ausgebeutete komische Element wird in der Folge besonders von Logroscino, Pergolesi, Leo und J. Ad. Hasse speziell gepflegt und in der feineren Komik der Opera buffa ein neues Reizmittel gefunden, das auch die gebildeten Elemente wieder stärker für die Oper interessierte. Ueber die Komponisten der neapolitanischen Schule siehe besonders Fr. Florimo „La Scuola musicale di Napoli" (2. Aufl. 1880—1884, 4 Bde.).

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist — abgesehen von Paris, wo dank den Patenten der Nationaloper nur Anregungen durch die Italiener zugelassen wurden, diese selbst aber sich nicht festsetzen durften, die Herrschaft der Italiener in ganz Europa eine Tatsache. In den großen Städten ziehen geschickte Unternehmer Vorteil aus der Schaulust der Menge, der die glatten Melodien der Neapolitaner schmeicheln; an den Höfen (auch in Kassel, Mannheim usw.) werden kaum aufzutreibende Summen für die Unterhaltung der äußerst anspruchsvollen Primadonnen und Primi uomini (Kastraten) aufgewendet. Sängerinnen wie die Cuzzoni und Faustina Hasse, Sänger wie Senesino, Farinelli, Momoletto waren Faktoren, mit

denen selbst die größten Komponisten der Zeit rechnen mußten (Händel).

Die Blütezeit der neapolitanischen Oper bedeutet im Hinblick auf die Ziele, welche die Florentiner Reformatoren sich gesteckt hatten, ein weiteres Abirren vom Wege, so daß es möglich wurde, daß gegenüber der italienischen Schablonenoper neue Reformbestrebungen beinahe im Wortlaute übereinstimmend mit denen der Florentiner geltend gemacht werden konnten (Gluck); diesmal war es aber nicht der Kontrapunkt, der streng polyphone Stil, welcher einer richtigen Betonung der Worte im Wege stand, sondern der homorphonste, sich selbst genügende Sologesang, das was Caccini im Gegensatze zu Peri anstrebte: der an sich schöne Gesang.

Gewiß ist gegen die Behandlung der Singstimme als eines Instruments vieles einzuwenden; aber es steht auch historisch fest, daß diese ungenügende Scheidung zwischen Vokalem und Instrumentalem, dieses wiederholte Uebertragen der Errungenschaften des einen Gebiets auf das andere die Formen der Musik hat viel schneller entwickeln helfen. Es ist nicht zufällig, daß die Ausbildung der Formen der instrumentalen Kammermusik parallel geht mit der Entwicklung des Duetts und der da Capo-Arie: sind es doch sogar vielfach dieselben Komponisten, denen wir wesentliche Fortschritte auf beiden Gebieten verdanken.

IV.

Die Hochblüte der protestantischen Kirchenmusik.

Bach und Händel. Gleich zwei gewaltigen Felsenriesen ragen hoch empor über die Brandung des vielgestaltigen musikalischen Treibens zu Anfang des 18. Jahrhunderts die beiden Meister Bach und Händel. Beide sind im Herzen Deutschlands (Thüringen) geboren. Bach ist über seine heimatlichen Gauen kaum jemals hinausgekommen und verkörpert so recht eigentlich die Kunst, welche fern von den großen Heerstraßen der Welt und der Gunst eines genußsüchtigen Publikums in ernster Selbstzucht gedeiht; Händel steuert mit fester Hand sein Lebensschiff durch ferne Meere und ringt in fremden Landen mit den gefeiertsten Künstlern um die Ruhmespalme, die ihm bleiben muß, weil sein Wollen ein edles, sein Können ein gewaltiges ist. Um Bachs Kunst zu würdigen und ihre Entstehung zu begreifen, muß man die Blicke wegwenden von dem Glanz und Prunke der höfischen Feste, dem Lärm und Trubel der öffentlichen Volksbelustigungen und selbst von dem Pomp des katholischen Kultus. Welch ein Abstand zwischen den Opernhäusern Venedigs und Neapels, dem Mummenschanz des römischen Karneval oder den glänzenden Gottesdiensten mit Hunderten von Prälaten im Ornat in den großen Kirchen Roms und Venedigs und der beschaulichen kleinbürgerlichen Existenz eines thüringisch-sächsischen Organisten und Kantors! In der Tat,

solche Verinnerlichung der Kunst, wie sie die Choralbearbeitungen und Fugen der mitteldeutschen Organisten zeigen, wäre auf dem Boden der venezianischen oder neapolitanischen Opernkomposition undenkbar.

Die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik unter Einwirkung des monodischen Stils. So verdienstlich die Arbeiten Viadanas, Agazzaris und Carissimis sind und so gut sie auch in Italien aufgenommen wurden, dieselben führten nicht zu einer neuen Blüte der katholischen Kirchenmusik; diese hat für das Gemeingefühl ihre Gipfelung im Palestrinastil gefunden und behalten. Dagegen steht die protestantische Kirchenmusik zwar mit ihren Anfängen durchaus auf dem Boden des polyphonen a capella-Stiles, sogar zunächst ohne prinzipielle Scheidung von der katholischen Kirchenmusik, entfernt sich aber ganz allmählich durch Aufnahme der durch die Reformen des Jahres 1600 angeregten Neuerungen immer mehr von derselben. Johann Eccard, der Schüler des Orlando Lasso, steht mit seinen Festliedern noch ganz auf dem Boden des a capella-Stiles; dagegen stehen Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt und Heinrich Albert auf dem Boden der Reformen. Auch Michael Prätorius griff die Neuerungen der Italiener begierig auf und trat mit Wort und Tat für dieselben ein.

Heinrich Schütz war der persönliche Schüler des Joh. Gabrieli zu Venedig (1609—1612), beschränkte sich aber keineswegs darauf, dessen Schreibweise weiterzugeben, wie zur Genüge schon daraus hervorgeht, daß er der Verfasser der ältesten Oper in deutscher Sprache ist („Daphne" 1627). Neben der von Gabrieli übernommenen Mehrchörigkeit spielt aber bei Schütz die Einführung von ripieno-Kapellen, die mit Singstimmen und Instrumenten besetzt sind, eine hervorragende Rolle, so schon in den „Psalmen Davids sampt etlichen Motetten und Konzerten" (1619) und den in Bd. 10—15 der Gesamtausgabe befindlichen mehrchörigen Werken. Die in der Hauptsache Viadanas Art fortführenden „Kleinen geistlichen Konzerte" vom Jahre 1636—1639 führen außer der Orgel keine Instrumente ein; dagegen gehen bereits die Symphoniae sacrae (1629, II. 1647, III. 1650) zur Verbindung von 1—3 Singstimmen mit obligaten Instrumenten (meist 2 Violinen) über, welche für die protestantische Kirchenmusik so charakteristisch wurde. Am bekanntesten ist Schütz als Mitschöpfer des Oratoriums und zwar speziell des Passionsoratoriums. Welch ein Abstand aber zwischen den Schützschen „Historien" und den 100 Jahren späteren Bachschen Passionen! Die Größe dieses Abstandes begreift man erst, wenn man bedenkt, daß Schütz nicht an die italienische Azione sacra anknüpft, sondern vielmehr an die aus der katholischen Kirche in die protestantische übergegangenen Rezitationen der Passionsgeschichte im Wortlaute der Evangelisten mit verteilten Rollen, wie sie bereits 1530 und 1552 Johann Walther für den Gebrauch der Lutherkirche eingerichtet hatte und wie sie seit 1570 auch gedruckt wurden. Die vielen gedruckt und geschrieben erhaltenen älteren Passions-Rezitationen unterscheiden sich nur wenig voneinander;

Einleitung und Schluß bildet ein vierstimmiger Chor, auch die Reden des Volkes und der Jünger sind vierstimmig, alles übrige aber ist choralmäßige Rezitation (ohne jede Begleitung). Allmählich erst dringt der mehrstimmige Tonsatz ein, so bei Bartolomäus Gese (1588), wo alle Reden Christi vierstimmig, die der andern Personen 2—3stimmig, die des Volkes (turbae) 5stimmig gesungen wurden und nur noch der Bericht der Evangelisten den Choralton festhält. Im Hinblick auf diese ältere Praxis, deren Parallelität mit der Komposition von Dramen im Madrigalienstil in die Augen springend ist, begreift man, wie Schütz dazu kommt, in seinem ersten derartigen Werke, der 1623 gedruckten „Historia von der Auferstehung Jesu Christi", alle Einzelreden (Christus, Maria Magdalena, der Jüngling im Grabe usw.) 2stimmig (sogar imitierend) und mit beziffertem Baß zu setzen, den Evangelisten aber zu lang ausgehaltenen Akkorden choraliter rezitieren zu lassen; eine vollständige Uebertragung des Prinzips der Florentiner Monodie Peris bzw. Cavalieris auf diese traditionelle kirchliche Form wagte er nicht ohne weiteres. In der Komposition der „7 Worte am Kreuz" ist uns ein erstes Denkmal erhalten, wie Schütz den „Stilo rappresentativo" zu handhaben wußte; wo er sich von solcher Fessel der Tradition frei machte: hier sind alle Einzelreden durchaus deklamierend über einen bezifferten Baß gesetzt, aber außer dem Einleitungs- und Schlußsatz auch einige Teile des Evangelienberichts mehrstimmig gesetzt. Das Weihnachts-Oratorium Schützs (Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt usw.) von dem lange nur der 1664 gedruckte Part des Evangelisten erhalten war, ist erst 1908 von A. Schering in geschriebenen Stimmen in Upsala aufgefunden worden (bis auf den Einleitungschor und einer Posaunenstimme eine Nummer vollständig). Dieses Werk steht vollständig auf dem Boden des neuen Stils, gibt alle Einzelreden einstimmig und verwendet zur Begleitung der Gesänge Instrumente in charakteristischer Weise (als Supplement der Gesamtausgabe gedruckt). Dagegen hält sich Schütz in den in hohem Alter (1664—66) geschriebenen vier Passionen nach den vier Evangelisten wieder noch strenger als in dem Auferstehungsoratorium an den älteren Usus, indem er alles Akkompagnement fallen läßt und sämtliche Einzelreden (auch den Bericht des Evangelisten) nur choraliter rezitiert (mit verteilten Rollen) und nur die turbae und den Einleitungs- und Schlußchor vom Chor a cappella singen läßt.

Heinrich Schütz ist am 8. Okt. 1585 zu Köstritz (Gera) deboren und am 6. November 1672 in Dresden gestorben; er kam als Knabe in die Kasseler Hofkapelle, wurde auf Kosten des Landgrafen Moritz von J. Gabrieli in Venedig ausgebildet, vertauschte aber nach seiner Rückkehr die Stellung in Kassel mit der am Dresdener Hofe. 1628—29 erhielt er Urlaub zu weiterer Studien in Italien. Die Kriegsverhältnisse brachten das Dresdener Musikleben stark ins Stocken (1633—39 wa sogar die Kapelle ganz aufgelöst), ver anlaßten daber mehrmals weiter längere Abwesenheit Schütz's vo Dresden (1633—35, 1637—39 und 16 bis 1645 in Kopenhagen, wo Schütz d Kapelle organisierte, 1638 in Braunschweig), doch gab er die Dresden Stelle nie ganz auf. Seit 1656 w Schütz von einem Teile seiner Amtpflichten entbunden, erhielt aber d seine Pensionierung nicht, obgleich mehrmals um dieselbe bat. Eine G samtausgabe der Werke Schütz's, w

de außer den genannten Historien besonders in Motetten und geistlichen Konzerten bestehen, gab Ph. Spitta heraus (1885—1894, 16 Bde.).

Neben Schütz stehen besonders Andreas Hammerschmidt (1612—1675) mit seinen „Geistlichen Konzerten" (1639—52, 5 Teile), „Dialogen" (1645, 2 Teile) und Gesprächen (1655—56, 2 Teile), Franz Tunder (1614 bis 67) mit 1—5stimmigen Kirchengesängen mit obligaten Instrumenten (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 3), Mathias Weckmann (1621—74) und Christoph Bernhard (1628 bis 92) mit ebensolchen (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 6), Johann Rudolf Ahle (1625 bis 73) dgl. (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 5) und Heinrich Albert (1604—51) mit den geistlichen Nummern seiner ein- und mehrstimmigen Arien (1638 bis 50, 8 Teile) als Repräsentanten der protestantischen Kirchenmusik im neuen Stile obenan. Doch müssen auch noch Joh. Sebastiani in Königsberg, der die kontemplativen Chorale in die Passion einführte, Joh. Christoph Bach und Joh. Michael Bach, Oheime J. S. Bachs, genannt werden.

Carissimi. Mit Heinrich Schütz' Lebenszeit parallel läuft diejenige von Giacomo Carissimi, dessen Oratorien und Kantaten zwar nicht gedruckt wurden, aber in Abschriften sich verbreiteten und in hohem Ansehen standen; an ihn lehnen Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, M. A. Charpentier und Sam. Bockshorn (Capricornus) in Stuttgart u. a. an.

Ein hochinteressanter und äußerst wertvoller Literaturzweig entwickelte sich in enger Beziehung zur Oper und dem Oratorium, aber außerhalb derselben in den Kammerkantaten, deren Stil durchaus derselbe ist wie von Opernszenen oder Teilen von Oratorien aber eine breitere Entfaltung erfährt, da in ihm keinerlei Rücksichten auf den Fortgang einer szenischen Handlung zu nehmen sind. Mit ihren Anfängen reicht diese Literatur zurück bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts, wo sie als über einem bleibenden Basse durchkomponiert mehrstrophiger Lieder erschienen (Ceccii, Peri), aber bald kontrastierende Töne aufnahm (Stefano Landi, Quagliati, Turini, Leo Ferrari) auch schon mit obligaten Instrumenten außer dem Basso continuo. Luigi Rossi, Carissimi, M. Cazzati, Cesti und Stradella (193 erhalten) haben wohl besonders beigetragen, die Kantate auszubauen und beliebt zu machen. Ihren Höhepunkt erreicht ihre Pflege um 1700. Von Al. Scarlatti sind 61 Kantaten mit obligaten Instrumenten und 600 mit Basso continuo erhalten. Von sonstigen Vertretern dieser Kunstgattung seien genannt Francesco Gasparini (1668 bis 1727), Att. Ariosti (1666—1740), G. A. Bononcini (ca. 1650 bis 1740), G. B. Bassani (1657 bis 1716), Fr. Conti (1682—1732) ihre Zahl ist aber Legion. Eine solche Kantate besteht mindestens aus einem Rezitativ und einer Arie, oft aber aus einer Reihe durch Rezitative geschiedener Arien auch mit Einmischung von Duetten. Die Kammerduette von Ag. Steffani, G. M. Clari, Padre Martini u. a. stehen der Kammerkantate darin nahe, daß sie ebenfalls große Ausdehnungen zulassen, enthalten aber keine Rezitative.

Giacomo Carissimo ist um 1604 zu Marino im Kirchenstaat geboren und starb am 12. Jan. 1674 zu Rom, wo er seit 1628 Kapellmeister der Apollinariskirche war. Als Lehrer genoß er Weltruf; persönliche Schüler von ihm sind die Deutschen J. K. Kerll, Chr. Bernhard, J. Ph. Krieger und der Franzose M. A. Charpentier. Von seinen Werken erschienen im Druck nur einige kirchliche Gesangswerke (Messen, Motetten, Konzerte 1665, 1670, 1675). Seine Bedeutung liegt aber in den Oratorien bezw. Historien, von denen 16 handschriftlich zu Paris, Versailles, London, Oxford und Hamburg (neben einer großen Zahl von Kantaten) erhalten sind; vier derselben gab Chrysander in den „Denkmälern der Tonkunst" heraus. Vgl. M. Brenet „Les oratorios de Carissimi" (1898). 6 Kantaten gab Prentice heraus. Vgl. auch Gevaerts Gloires de l'Italia und H. Riemanns „Kantaten-Frühling".

Die große Kirchenkantate. Schon mehrfach konnte ein wechselndes Einwirken des Vokalstils auf den instrumentalen Stil wie umgekehrt ein Herübernehmen von instrumental ausgebildeten Formen in den Vokalsatz konstatiert werden; ähnlich gestaltet sich das Verhältnis zwischen Oper und kirchlicher Musik, wenn auch die zunehmende Verflachung der Tendenz der Oper eine strengere Scheidung beider Gebiete mehr und mehr forderte. So entstand zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Hamburg in Nachahmung des in der Oper eingebürgerten Wechsels von Arien, Rezitativen, Duetten und Chören eine neue Form kirchlicher Vokalkomposition, die große Kantate. Die Dichter Erdmann Neumeister, Hunold und Brockes machten mit dieser Verquickung opernmäßiger Elemente mit der Kirchenmusik den Anfang, auch die Passion wurde von ihnen opernmäßig behandelt und in dieser Form mehrfach komponiert (von Mattheso Keiser, Telemann, auch von Händel). Damit wurden aber der Passion Elemente zugeführt, welche wir an ihr in der Form, wie wir sie bei Bach finden, besonders hoch schätzen (die kontemplativen Arien der „Tochter Zion" und der „gläubigen Seele").

Die deutschen Organisten vor Bach. Finden wir so zunächst auf dem Gebiete der Vokalmusik alle die Formen vorgebildet, denen Bach durch sein erhabenes Genie Bedeutung von ewiger Dauer geben sollte, so müssen wir nun auch ein wenig Umschau halten nach des Meisters letzten Vorarbeitern auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Einer der größten Ruhmestitel Bachs sind seine Orgelwerke, deren Großartigkeit von keinem Nachfolger erreicht, geschweige überboten worden ist. Hatte Bach auch keine ebenbürtigen Vorgänger? Steht er nach rückwärts ebenso isoliert da wie nach vorwärts?

Das Suchen nach einem Bach gleichwertigen Orgelmeister wird allerdings auch in der Zeit vor Bach ein vergebenes sein; doch finden sie nicht unbedeutende Ansätze zu dem erhabenen Orgelstile Bachs bei einer Reihe seiner Vorgänger, und jedenfalls stehen ihm seine Vorgänger näher als seine verflachten Epigonen.

Beginnend von den beiden Gabrieli prägt sich der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts ein Zug ins Große auf, der besonders von J. P. Sweelinck (1562—1621) aufgegriffen und weitergegeben wurde, aber bei seinen direkten Schülern, Samuel Scheidt, Melchior Schildt, Heinrich Scheidemann usw., eine Umwandlung erleidet, die vom äußerlich Imponierenden, Virtuosen, Grandiosen zum solid Durch-

gearbeiteten, mehr Verinnerlichten sich wendet. Eine andere jüngere Gruppe norddeutscher Organisten schließt sich an den von Scheidemann gebildeten Hamburger Organisten Jan Adams Reincken an (1623—1722), nämlich Vincentius Lübeck in Hamburg, Dietrich Buxtehude in Lübeck und Georg Böhm in Lüneburg, welche sämtlich Bach selbst noch spielen hörte. Eine dritte Organistengruppe bilden die süddeutschen an Frescobaldi anknüpfenden katholischen Organisten J. Jak. Froberger (gest. 1667), Georg Muffat, und Gottlieb Muffat, zu denen der in Nürnberg geborene und gestorbene Johann Pachelbel (1653 bis 1706), der wiederholt von süddeutschen (Wien, Stuttgart, Nürnberg) zu mitteldeutschen Städte wanderte (Eisenach, Gotha), der bedeutendste der vorbachischen protestantischen Orgelmeister, in engem Konnex stand.

An die Stelle der Kanzonen und Tokkaten der italienischen und süddeutschen Organisten trat durch die protestantischen Orgelmeister die Choralbearbeitung in ihren mannigfachen Formen, von der einfachen Choralfiguration oder zeilenweise imitierenden ricercarartigen Durchführung bis zum strengen Choralkanon und der auf einen Choral als Cantus firmus aufgebauten Choralfuge. Diese durch die verarbeiteten Motive (eben die der Melodien protestantischer Choräle) als spezifisch protestantische Kunst unzweifelhaft gekennzeichnete Kompositionsweise fand ganz besonders in Mitteldeutschland die liebevollste Pflege und Johann Sebastian Bach wuchs inmitten einer dieselbe angelegentlichst fördernden Familie auf. Außer den verschiedenen Oheimen und Vettern Bachs sind als hervorragende Meister der Choralbegleitung besonders auch noch Johann Gottfried Walther (der bekannte Verfasser des ersten deutschen Musiklexikons), sowie eine Reihe von Schülern Pachelbels (Buttstedt, Vetter) zu nennen.

Die Fuge. Die schönste Blüte der Orgel- und Klavierkunst des Bachschen Zeitalters ist unstreitig die Fuge. Wenn die Geschichte der wirklichen strengen Quintfuge heute immer noch nicht ganz aufgehellt ist, so hat das seinen einfachen Grund darin, daß eigentlich erst bei Bach selbst oder wenigstens erst bei den mitteldeutschen Organisten der Bachschen Zeit eine Art festen Schemas der Anlage einer Fuge sich herausgebildet hat. Das Prinzip der tonalen Beantwortung eines Themas ist schon vor 1600 klar erkannt, sogar schon von Nicola Vicentino (1555) theoretisch formuliert; wenn trotzdem wirkliche Fugen im 17. Jahrhundert nur vereinzelt, gleichsam nur als zufällige Ereignisse nachweisbar sind, so liegt das eben in dem Fehlen einer ausdrücklichen Aufstellung der Fugenform als etwas für sich Bedeutsamen. A. G. Ritter findet, daß zwei Kanzonen von Chr. Erbach (um 1625) richtige Fugen sind, nach andern hat der Engländer Peter Philipps die erste richtige Fuge geschrieben. Aber vereinzelte Fälle der strengen Beibehaltung eines regelrecht beantworteten Fugenthemas finden sich auch schon bei Johannes Gabrieli (1595), Gregor Aichinger (1595) und Orazio Vecchi (1600) und umgekehrt hält sich die Kultivierung des Ricercar mit wech-

selnden Themen bis ins 18. Jahrhundert hinein. Die Fülle der Möglichkeiten war bei der fugenartigen Arbeit eine so außerordentlich große, daß die Komponisten bald diese bald jene Wege einschlugen (Anwendung von Engführungen aller Art, Umkehrung, Verlängerung und Verkürzung des Themas) und so zur Erkenntnis der Existenz eines Grundschemas für den Fugenbau tatsächlich erst gelangten, als das goldene Zeitalter der Fuge vorüber war. Die technische Meisterschaft in der wechselnden Kontrapunktierung eines festgehaltenen Themas ist ohne Frage ganz besonders durch die Kanzonen-(Sonaten-)Komposition durch das ganze 17. Jahrhundert ausgebildet worden; auch die Allegroteile der französischen Ouvertüren und italienischen Operneinleitungen (Sinfonien), die ja beide nichts anderes als solche Sonaten waren, haben dieselbe gefördert. Die Fugen in Johann Rosenmüllers fünfstimmigen Sonaten vom Jahre 1682 müssen hier besonders namhaft gemacht werden. Daß es Sebastian Bach gelang, auf der Orgel, ja auf dem Klaviere die größten Leistungen der Fugenkomposition für Orchester zu überbieten, ist ein ganz erstaunliches Faktum der Musikgeschichte. Die Schwierigkeit, in einem lang ausgesponnenen Tonsatze mit Durchführung eines und desselben Themas dauernd das Interesse des Hörers zu fesseln, war so lange eine kaum zu bewältigende, als nicht für die Harmoniebewegung, die Modulationsordnung gewisse Wege als die für sich eine bestimmte, befriedigende Formgebung bedeutenden erkannt waren. Dazu bedurfte es vor allem erst der gänzlichen Ueberwindung der aus der Zeit der Herrschaft der Kirchentöne herrührenden Anschauungen durch die modernen Tonarten Dur und Moll. Dieser vollständige Umschwung vollzog sich aber tatsächlich erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Sebastian Bach selbst kann ohne Bedenken als der erste große Meister bezeichnet werden, welcher sich im Vollbesitz des heutigen harmonischen Bewußtseins befand. Mit sicherer Hand führt Bach nach breiter Feststellung der Haupttonart die Modulation in ganz bestimmte Tonarten, welche die moderne Musikwissenschaft als nächstverwandte definieren muß, verleiht dadurch den Themen neuen Reiz und kehrt endlich nach Durchlaufen mehrerer solcher fremden wieder gegeneinander kontrastierenden Tonarten in die Haupttonart zurück, dieselbe wiederum breit entfaltend. Nachdem ein solches leicht übersichtliches, eigentlich selbstverständliches Schema einmal feststand, wurde sogar die Uebertragung der Fugenform in ihrer höchsten Vollendung zurück auf das Gebiet der Vokalmusik möglich. Die große Vokalfuge (auch Doppelfuge), wie wir sie heute bei Bachs und Händels großen Chorkompositionen als nicht wieder zu veräußernden Besitz festhalten, war nur erreichbar durch die vorübergehende Verpflanzung der ursprünglich durchaus vokalen Imitationsform auf rein instrumentales Gebiet.

Kammermusik. Zwar steht Bach überall auf den Schultern seiner Vorgänger, sowohl auf dem Gebiete der großen kirchlichen Vokalwerke als der Orgel- und Klavierkomposition und auch der Orchester- und Kammermusik, aber er überbietet seine Vorgänger überall in einer Weise, welche

staunender Bewunderung seines unvergleichlichen Genies nötigt. Auch die Orchester- und Kammermusikwerke potenzieren das Können seiner Zeitgenossen ganz außerordentlich. Wunderwerke, welchen die Nachwelt staunend gegenübersteht, sind die 3 Partiten für Violine allein, in denen die doppelgriffige Technik des Violinspiels (Strungk, Biber, Walther, Baltzer) eine vordem unerreichte künstlerische Verwendung erfährt. Als würdige Genossen stehen daneben drei Partiten für Violoncell allein (eigentlich Viola pomposa) und je 3 Sonaten für Violine allein und Cello allein. Die 6 Sonaten für Klavier und Violine sind der erste Beleg eines ganz neuen Literaturzweigs, eine erste Vorausandeutung der herrlichen Ensemblemusik für Streichinstrumente mit ausgearbeitetem (!) Klavierpart, anstatt des noch über Bach hinaus die Literatur beherrschenden Generalbasses.

Orchestermusik. Klavierkonzerte. Die Orchestermusik hat erst kurz vor dem Auftreten Bachs und Händels sich zu entwickeln begonnen. Zwar schrieb bereits Giovanni Gabrieli für ein reich besetztes Orchester und er muß anscheinend als derjenige betrachtet werden, welcher das Prinzip des Orchesterstils gefunden hat, nämlich die auch vom Standpunkte der strengsten Satzlehre als unanfechtbare Oktavverdoppelung realer Stimmen durch höher und tiefer mitgehende Instrumente nach Analogie der vierfüßigen und sechzehnfüßigen Stimmen der Orgel (diese Auffassungsweise bestätigt bereits 1620 Michael Prätorius ausdrücklich). Doch tritt die bestimmte Scheidung von Kammer- und Orchestermusik erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts deutlicher hervor, nachdem inzwischen der Satz für ein Ensemble von Instrumenten sich zu einer gewissen Höhe entwickelt hat. Die praktische Musikübung der ersten zwei Drittel des 17. Jahrhunderts verfügte ja noch nicht über Orchester in bestimmter als normal geltender Besetzung (das Pariser Hoforchester unter Lully und des ihm nachgebildete Londoner müssen als der Ausgangspunkt solcher Orchester-Organisationen mit einem reich besetzten Streichkörper als Fonds angesehen werden), sondern besetzte zur Aufführung kommende Musikwerke je nach den verfügbaren Kräften ganz verschiedenartig; auch das häusliche Musizieren rechnet mit solchen Möglichkeiten einfacherer oder stärkerer Besetzung mit oder ohne Mischung von Streichern, Bläsern und Klavier- und Lautinstrumenten. Deshalb sind auch die Instrumentalkompositionen des 17. Jahrhunderts meist ohne Vorschrift bestimmter Instrumente, stellen für die Oberstimme Violine oder Kornett frei usw. Aber schon seit Anfang des 17. Jahrhunderts gibt es doch einzelne ausdrücklich für Violine bestimmte virtuos gehaltene Kompositionen, für die solistische Ausführung selbstverständlich ist und in der Zeit der klassischen italienischen Kammermusik seit etwa 1680 sind auch zwei Gruppen von Ensemblewerken wohl unterscheidbar, deren eine entschieden Anspruch auf solistische Besetzung der Einzelstimme macht, während die andere — die einfacher gehaltene — erst durch orchestrale Besetzung zur vollen Wirkung kommt. Selbst die nur für eine Violine mit Basso continuo geschriebenen So-

naten gehören vielfach (z. B. noch bei Abeco) dieser Gruppe an und der englische Schriftsteller Mace („Musicks monument“ 1676) bestätigt ausdrücklich, daß es seinerzeit Mode geworden sei, sogar eine einfache Sarabande mit 20 Violinen zu besetzen. Eine ganz selbstverständliche Sache ist auch um 1700, daß Oboe und Fagotte in mehrfacher Besetzung die Streicherstimmen verstärken. Daß ungefähr um dieselbe Zeit auch das Concerto grosso aufkommt, das ausdrücklich Tutti und Soli unterscheidet, sei nicht übersehen. Die alte deutsche Partie (Suite) hat durch Zuwachs der französischen Ouvertüre eine wesentliche Bereicherung erfahren (durch J. S. Kusser, Ph. H. Erlebach, Johann Fischer, Georg Muffat, J. J. Fux, G. Ph. Telemann u. a.), das Concerto grosso ist durch Corelli zu allgemeinem Ansehen gelangt und das Solokonzert für Violine ist besonders durch Vivaldi in Aufnahme gekommen; Bach übernimmt dieselben, schafft sie nach Bedarf um und begründet wieder eine neue Gattung in den durch ihn zuerst geschriebenen Klavierkonzerten.

Bachs Leben. Johann Sebastian Bach ist am 21. März 1685 zu Eisenach geboren und am 28. Juli 1750 zu Leipzig gestorben. In seiner Familie war seit Jahrhunderten der musikalische Lebensberuf selbstverständlich. Seine Ausbildung erhielt er nach des Vaters, des Stadtmusikus Ambrosius Bach frühem Tode (1695), durch seinen Bruder Johann, der Organist in Ohrdruf war (ein Schüler Pachelbels). 1700 wurde er Alumnus der Michaelisschule zu Lüneburg, wo der bedeutende Organist Georg Böhm (1661—1734) lebte, und erhielt 1703 seine erste Anstellung als Violinist am Hofe zu Weimar, ging noch in demselben Jahre als Organist nach Arnstadt, 1706 in gleicher Stellung nach Mühlhausen, 1708 als Hoforganist nach Weimar, wo er 1714 Hofkonzertmeister wurde, 1717 als Kapellmeister an den Hof von Köthen und endlich 1723 als Kantor der Thomasschule und Universitätsmusikdirektor nach Leipzig, in welcher Stellung er bis zu seinem Tode blieb. Die verschiedenartigen Stellungen, welche Bach nacheinander bekleidete (Organist, Konzertmeister, Hofkapellmeister, Kirchenmusikdirektor), gaben seiner Kompositionstätigkeit mehrfach wechselnde Richtungen. Wie er schon als Schüler von Lüneburg aus nach Hamburg wanderte, um die Orgelmeister J. Reincken und D. Lübeck zu hören, so ging er 1705 bis 1706 von Arnstadt zu Fu nach Lübeck, um von Dietric Buxtehude zu lernen, worüber e fast seine Arnstädter Stellun verloren hätte. In Weimar wa der Umgang mit seinem Vette J. Gottfried Walther, dem Ve fasser des ersten deutschen Musi lexikons (1732), der ein ausg zeichneter Kontrapunktiker wa für ihn sehr wertvoll. In We mar und Köthen beschäftigte s Bach eingehend mit dem Studi der italienischen Violinmusik; Leipzig, wohl auch schon in Köth wurde er zur Beschäftigung m den Konzerten und den fran sischen Ouvertüren (Orches suiten), welche damals die bel testen Orchesterstücke waren, drängt. Bach war zweimal heiratet. Schon als Organis

Mühlhausen heiratete er Maria Barbara Bach, die Tochter seines Oheims Johann Michael Bach, welche 1720 starb (die Mutter von Friedemann und Ph. Emanuel). 1721 vermählte er sich mit Anna Magdalena Wülken, die ihn überlebte (die Mutter von J. Chr. Friedrich und Johann Christian); dieselbe war außergewöhnlich musikalisch gebildet und folgte seinen Arbeiten mit eingehendstem Verständnis. Das Familienleben Bachs war ein mustergültiges und ganz von Musik getragenes. Leider starben von elf Söhnen fünf und von neun Töchtern ebenfalls fünf bei Lebzeiten des Vaters. Während der letzten drei Lebensjahre war Bach von einem schweren Augenleiden gequält, das mit völliger Blindheit kurz vor seinem Tode endete. Bachs sämtliche Werke erschienen 1851—96 (46 Bde.), herausgegeben durch die Bach-Gesellschaft; seine Biographie schrieben C. H. Bitter (2. Aufl. 1881), und ganz besonders eingehend und erschöpfend Ph. Spitta (1873—80, 2 Bde.). Aus der großen Zahl der Werke Bachs seien hier nur als die berühmtesten hervorgehoben: die Passionsmusiken nach Matthäus und nach Johannes (eine dritte nach Lukas ist wahrscheinlich nicht von Bach), die große Messe in H-moll, das 5stimmige Magnifikat, das Weihnachtsoratorium und das Osteroratorium; die zahlreichen großen Kirchenkantaten („Ich hatte viel Bekümmernis", „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" usw.), die gewaltigen Orgelfugen mit vorausgeschickter Phantasie (G-moll, C-moll), die D-moll-Toccata, D-dur-Fuge, von den Klavierwerken allen andern voran das „Wohltemperierte Klavier" (48 Präludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten, 2 Teile, der 1. 1722, der 2. 1744, beendet).

Händel in Italien. Händels Verdienste liegen auf ganz anderen Gebieten; seine Größe ist eine ganz anders geartete als diejenige Bachs. Große Männer soll man nicht gegeneinander abwägen, sondern nur nebeneinander stellen, um sich ihres Besitzes zu freuen; die Frage, welcher der größere ist, hat keinen Sinn. Wie bereits bekannt, ist Händel auf dem Felde der Oper groß geworden, das Bach nicht betreten hat. Als Händel seine italienische Reise antrat (1706), war er bereits ein fertiger Opernkomponist und hatte in Hamburg erfolgreich mit Keiser konkurriert. Seine Aufnahme in Italien war daher überall eine ausgezeichnete: in Florenz und Venedig wurden Opern (Rodrigo 1707, Agrippina, 1708), in Rom zwei Oratorien von ihm aufgeführt („La resurrezione" und „Il trionfo del tempo e del disinganno" (1708). Ein Wettstreit mit Domenico Scarlatti endigte mit Anerkennung der Ueberlegenheit Händels als Orgelspieler. Alessandro Scarlatti selbst begleitete Händel auf seiner Reise nach Neapel (1708—1709). — Als Händel Italien verließ, war er als Hofkapellmeister für Hannover engagiert (1710) und hatte sich verpflichtet, London zu besuchen, das der Schauplatz seines ferneren Lebens werden sollte. In Hannover wurde er der Nachfolger von Agostino Steffani als herzoglicher Kapellmeister.

Agostino Steffani, geb. 25. Juli 1654 zu Castelfranco (Venezien), gest. 12. Febr. 1728 in Frankfurt a. M. ist auf dem

Gebiete der Oper seit 1681 eine der bedeutendsten Erscheinungen und steht völlig ebenbürtig neben Scarlatti und Purcell, ein Meister des gediegensten Kontrapunkts und zugleich unerschöpflich in der melodischen Erfindung, dem Händel sehr viel verdankt (er lernte Steffani bereits 1703 kennen). Außer 18 für München, Hannover und Düsseldorf geschriebenen Opern beruht Steffanis außerordentliche Hochschätzung durch seine Zeitgenossen auf seinen unübertroffenen Kammerduetten (eine reiche Auswahl erschien in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, Jahrg. VI, 2) und 12 schon vor 1680 gedruckten Kammersonaten. Seine Oper Alarico (1687) und eine Auswahl aus den andern Opern gab H. Riemann in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern heraus (Jahrg. XI[2] und XII[1]).

Von 1712 ab lebte Händel mit einigen kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tode in London. Bis 1732 blieb er fast ausschließlich der Opernkomposition zugewandt, teilte sodann bis 1742 zwischen Oper und Oratorium sein Interesse, um sich die letzten Jahre ganz speziell dem Oratorium zu widmen.

Händels Opern. Händels Opern sind mit Ausnahme der früher genannten für Hamburg geschriebenen, sämtlich italienische und zwar stehen sie durchaus hinsichtlich Inhalt und Tendenz auf einer Stufe mit den Werken der neapolitanischen Schule; Händel hat dieselben Texte komponiert wie seine italienischen Zeitgenossen, hat auch durchaus in denselben Formen geschrieben wie sie. Wenn er dennoch sie alle aus dem Felde schlug, so war es eben das größere Genie, die urkräftige musikalische Erfindung Händels, was seinen Werken einen höheren Wert gab und noch heute gibt als denen der Neapolitaner, Venezianer und Wiener Komponisten. Ja, Händel hatte sogar manchmal gegenüber seinen Konkurrenten einen schweren Stand, besonders nachdem er sich mit dem berühmten Kastraten Senesino überworfen hatte und seine Gegner Porpora und Hasse als Komponisten mit Senesino als primo uomo gegen ihn ausspielten (1733); auch die 1720—28 von Händel geleitete Opernakademie brachte ihm ernstliche Schwierigkeiten durch die Begünstigung G. B. Buononcinis seitens einer starken, dem Hofe Georgs I. nicht gewogenen Adelspartei. Dennoch ist es verwunderlich, daß von Händels Opern heute nur noch sein Erstlingswerk, die deutsche „Almira" als historische Rarität wieder vorgeholt worden ist und nicht die eine oder eine andere seiner späteren italienischen Opern. Das Andauern der gegenwärtigen historisierenden Strömung in der musikalischen Praxis dürfte wohl mit der Zeit diese Unterlassungssünde gutzumachen suchen, zuma[l] Händels Opern keineswegs vo[n] seinen Oratorien durch ein allzutiefe Kluft getrennt sind. Be[-] sonders die Arien sind in dem[-] selben Geiste hier wie dort erfun[-] den und aufgebaut, und manc[h] brauchbare Nummer ist von Hä[n-] del selbst bekanntlich einfach sp[ä-] ter aus seinen Opern in sei[ne] Oratorien herübergenommen wo[r-] den.

Das Oratorium. Sehen wir v[on] der durch Alaleona und Scheri[ng] angebahnten Ausscheidung der [für] szenische Aufführung berechne[ten] Oratorien (Azioni sacre, Me[lo-] drammi sacri) aus der Lite[ratur]

tur des Oratoriums im engeren Sinne ab, so sind fast alle Opernkomponisten dieser Zeit zugleich Oratorienkomponisten. Da die Oper ebenso wie das Oratorium dem Chor ursprünglich breiten Raum und eine wichtige Rolle zuwies, so ist nicht eben großes Gewicht darauf gelegt worden, daß das Oratorium ebenso wie die Oper allmählich den Chor so gut wie ganz fallen ließ. Es ist aber mit ganz besonderem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß Händels Oratorium, wie er dasselbe in der letzten Periode seines Lebens ausbaute, sich von der Oper darin einschneidend unterscheidet, daß der Chor zu einer Bedeutung gesteigert wird, die er selbst in den Oratorien Carissimis nicht gehabt hatte. Darin reichen sich Bach und Händel die Hände, daß in ihren großen Vokalwerken der Chor die erste Stelle einnimmt. Wie die Bachsche Passion noch rückwärts zusammenhängt mit älteren Formen, wie insbesondere Schütz' Historien nicht von der Oper aus entstanden sind, so hat sich Händels Oratorium wieder von der Oper weggefunden, indem es den der Oper analog gebildeten Arien und Rezitativen in den Chören ein Element gegenüberstellte, das der Oper fremd geworden war.

Die speziellen Musikverhältnisse Englands kamen Händel hierbei ohne Zweifel helfend entgegen. Die 1710 begründete „Academy of ancient music“, welche 1732 Händels erstes englisches Oratorium zur Aufführung brachte, desgleichen die 1741 von einem Mitgliede jener ins Leben gerufene Madrigal Society beweisen, daß in England der Sinn für den Chorgesang auch in einer Zeit noch lebendig war, wo anderwärts das Interesse für denselben gänzlich abgestorben war. Die „Esther“ hatte übrigens Händel bereits 1720 in Cannons geschrieben für denselben Herzog, der ihn veranlaßte, die beiden Chandos-Tedeums und 12 Chandos-Anthems zu schreiben, der also augenscheinlich Händel zur Chorkomposition hindrängte. Seine besondere Befähigung für die Chorkomposition hatte Händel schon früher mit dem Utrechter Tedeum und Jubilate (1713) bewiesen. Die Hauptsterne seines Ruhmeskranzes sind aber die großen Oratorien „Esther“, „Deborah“, „Athalia“, „Das Alexanderfest“, „Saul“, „Israel“, „Der Messias“ (1741), „Samson“, „Semele“, „Herakles“, „Belsazar“, „Judas Makkabäus“, „Joseph“, „Josua“, „Alexander Balus“, „Salomon“, „Susanna“, „Theodora“, „Jephtha“ (1751), das sogenannte „Gelegenheitsoratorium“ (zur Feier des Sieges bei Culloden), und die beiden durch ihren Inhalt an die alten Allegorien und Mysterien erinnernden „Il trionfo del tempo e del disinganno“ (1708 in Rom und 1737 und 1757 neubearbeitet, das drittemal englisch) und „L'allegro il pensieroso ed il moderato“ — gewiß eine stattliche Reihe, die allein genügte, ihrem Schöpfer unvergänglichen Ruhm zu sichern.

Händels Instrumentalwerke. Aber Händel nimmt auch als Instrumentalkomponist in seiner Zeit eine erste Stelle ein. Seine Kammermusikwerke sind durchweg mit Generalbaß geschrieben und daher heute nur erst zum kleinsten Teile bekannt und gebührend gewürdigt, da nur einzelne mit Ausarbeitung der Bezifferung neugedruckt sind. Seine Instrumentalwerke sind: op. 1: 12 Solosonaten mit Baß [7 für Flöte,

3 für Violine, 2 für Oboe], op. 2 und op. 5: 6 bzw. 7 Triosonaten für 2 Violinen mit Baß. Op. 3: 6 Concerti grossi, die sog. „Oboekonzerte"; ohne Opuszahl 5 weitere Orchesterkonzerte und 12 Concerti grossi für Streichinstrumente (1739), weiter 20 Orgelkonzerte (mit Streichorchester und Oboen, die ersten 6 als op. 4 gedruckt) und eine größere Anzahl Kompositionen für Klavier allein und Orgel allein (Suites de pièces de clavecin 1720 [8 Suiten], 1733, 1735 [6 Fugen]).

Händels Leben. Georg Friedrich Händel ist am 23. Febr. 1685 zu Halle a. S. geboren und am 14. April 1759 zu London gestorben. Sein Lehrer war der Organist Fr. W. Zachau in Halle. Bereits als 11jähriger Knabe bestand er in Berlin bei Hofe ehrenvoll eine Prüfung durch Ariosti und Bononcini. Diese Vorstellung am Berliner Hofe hätte leicht dem Leben Händels eine andere Richtung geben können, da der Kurfürst Händels Vater anbot, den Knaben ausbilden zu lassen; doch schlug der Vater (ein schlichter Chirurgus und Barbier, gest. 1697) die Gnade aus und behielt den Knaben unter seiner Obhut. 1703 ging der junge Künstler auf die Wanderschaft, zunächst (über Hannover?) nach Hamburg, wo er besonders mit Mattheson verkehrte, mit dem er sich aber nachher überwarf, 1706 weiter nach Italien, wo er (in Venedig) die Verbindung mit dem hannoverschen Hofe anknüpfte, welche seine definitive Festsetzung in London zur Folge hatte. Der damalige Kurfürst Georg von Hannover bewilligte Händel, seinem neu engagierten Kapellmeister, Urlaub zum Besuche Londons, wo Händel bereits vor Antritt seiner Stellung, 1710, seine Oper Rinaldo mit Erfolg aufgeführt hatte, und dieser zweite Besuch führte zum dauernden Verbleib Händels in London, da er mit einigen Opern und dem „Utrechter Tedeum" die Engländer für sich begeisterte und von der Königin Anna als Kapellmeister angestellt wurde. Als um 1714 sein früherer Fürst die englische Krone erbte (Georg I.), fiel Händel vorübergehend in Ungnade, erlangte aber durch die sog. „Wassermusik" die königliche Gunst wieder. Die aufreibende Tätigkeit der Opernunternehmungen (s. oben) ruinierte die Gesundheit Händels, der ein Hüne von Konstitution war, so daß er 1737 eine Gewaltkur in Aachen durchmachen mußte. Auch Händel verlor wie Bach gegen das Ende seines Lebens das Augenlicht (bereits seit 1751 nahm seine Sehkraft stark ab), dirigierte aber dennoch von der Orgel aus seine Werke bis acht Tage vor seinem Tode. Händel blieb unvermählt; sein Hagenstolzentum setzt ihn wie sein ganzes in großen Zügen inmitten des erregten Weltgetriebes verlaufendes Leben mit glänzenden Einnahmen und großen Spekulationen in einen scharfen Gegensatz zu dem in vielköpfigen Familienkreise und kleinbürgerlichen Verhältnissen lebenden Sebastian Bach. Händels Werke erschienen in einer von Fr. Chrysander besorgten monumentalen Gesamtausgabe in 100 Bänden durch die Händel-Gesellschaft 1859—94. Eine würdige, leider nicht beendete (bis 1740 reichende) Biographie schrieb ebenfalls Fr. Chrysander (2 Bde. und 1 Halbbd., 1858—1867).

Der Höhepunkt der protest[...]

lischen Kirchenmusik. Bachs „Matthäuspassion“ und Händels „Messias“ bilden in ähnlicher Weise den Kulminationspunkt der protestantischen Kirchenmusik wie die Messen Palestrinas denjenigen der katholischen. Beide sind in der ursprünglich der Oper oder dem szenisch darzustellenden Mysterium verwandten Kunstgattung des Oratoriums erwachsen, aber zu riesengroßen die ganze Menschheit und Welt umspannenden Dichtungen geworden. In der Matthäuspassion ist die ganze gegenwärtig lebende Menschheit Zeuge des Leidens und Sterbens Christi, zugleich aber die Gemeinde der Seligen, längst Dahingeschiedenen, welche den Lebenden mit ernstem Mahnen die Bedeutung des Erlösertodes verkünden. In ähnlicher Weise faßt der „Messias“ in einem Bilde die Verheißung, Christi Leben und Sterben und Wiederkunft am Ende der Dinge zusammen und macht die gesamte Menschheit zu Zeugen dieses Weltdramas. Beiden gemeinsam ist eine ganz eigenartige Verquickung epischer, lyrischer und dramatischer Elemente, eine Größe und Universalität der Konzeption, die beispiellos dasteht.

V.

Die Antiquierung des Generalbasses und die Entwicklung des modernen, freien Instrumentalstils.

Die Generalbaßliteratur. Wie die gesamte Literatur des polyphonen Vokalstils vor 1600 der Musikpraxis der Gegenwart durch die nicht ohne weiteres ablesbare alte Notenschrift entrückt ist, und erst allmählich durch Umschreibung in die heute übliche Notierung erschlossen werden kann, so scheidet ein anderes der gegenwärtigen Praxis fremdes Element eine große nach Tausenden von Werken und Hunderten von Komponisten zählende, ältere Kammermusikliteratur von dem Repertoire unserer Kammermusikfreunde, nämlich die nur als bezifferter Baß notierte Klavier- oder Orgelbegleitung. Noch bis zu Ende des 18. Jahrhunderts war eine der selbstverständlichen Forderungen, die man an die Fachbildung eines Musikers stellte, daß er den Generalbaß verstand, d. h. imstande war, ohne weiteres aus einer bezifferten Baßstimme ohne Stocken und korrekt am Klavier bzw. der Orgel a vista zu begleiten; die Organisten haben diese Fertigkeit sogar bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein gerettet. Heute ist alles, was unsere größten Konservatorien in dieser Richtung leisten, daß sie die langsame Ausarbeitung einer Baßbezifferung zum korrekten vierstimmigen Satze am Schreibtisch lehren. Bestrebungen, auch heute noch Generalbaßspieler zu erziehen, sind vereinzelt, und verdanken der neuen historisierenden Richtung ihr Entstehen, welche jene Literatur mit Generalbaß wieder zu erschließen bestrebt ist. Es ist kaum zu hoffen, daß diese Bestrebungen allgemeine Beteiligung finden wer-

den; doch sind sie wichtig für die Lösung der großen Aufgaben, welche der musikgeschichtlichen Forschung noch harren, da schwerlich je die weitschichtige Literatur mit Genralbaß en bloc mit ausgearbeiteter Begleitung herausgegeben werden wird, vielmehr eine Sichtung und Auswahl des wirklich Guten notwendig ist, welche am besten und bequemsten in der Weise vorgenommen wird, daß die alten Werke in der Gestalt, wie sie uns überliefert sind, von Musikern, welche die Notierung mit ihren mancherlei Archaismen beherrschen, und solchen, welche Generalbaß spielen können, durchgespielt und auf ihren Gehalt geprüft werden. Da, wie gesagt, diese Literatur mit Generalbaß sich noch durch das ganze 18. Jahrhundert hindurchzieht, so bedarf es nicht des Beweises dafür, daß dieselbe eine Menge wertvoller Schätze birgt, deren Unkenntnis für uns ein großes Manco bedeutet. Befinden sich doch unter den noch unerschlossenen Werken sogar auch Sonaten von Bach und Händel, über deren hohen Kunstwert ein Zweifel nicht besteht! Wenn auch bei einem nicht kleinen Teile der mit einem bezifferten Baß in die Welt gesandten Werke das Akkompagnement durch Klavier oder Orgel nur eine wünschenswerte Verstärkung und nur in einzelnen Teilen derselben ein wirklich unentbehrlicher Bestandteil ist, so z. B. in den für vier oder fünf oder gar noch mehr Instrumente gesetzten „starken Sonaten", Symphonien, Konzerten und Orchestersuiten, desgleichen in den vier- und mehrstimmigen Vokalsätzen mit Continuo, so stehen doch neben diesen durchgearbeiteten Werken sehr viele andere für nur ein Melodieinstrument (Violine, Flöte, Viola, Violoncello, Oboe) oder deren zwei, gewöhnlich in gleicher Tonlage weitab von Baß alternierende, sich kreuzende und verschlingende (meist 2 Violinen oder auch Violine und Flöte, 2 Flöten usw., seltener Violine und Violoncello oder Violine und Fagott, im 17. Jahrhundert auch oft 2 Kornette usw.), welche in der Gestalt, wie sie notiert vorliegen, nur einen mageren Extrakt dessen zeigen, was der Komponist meint, und einer Füllung der Mitte zwischen Diskant und Baß durchaus nicht entbehren können. Auch beinahe die gesamte Lied-Literatur des 18. Jahrhunderts stellt unter die Melodie nur einen bezifferten (oder auch unbezifferten) Baß, desgleichen sind die Kammerduette von Steffani, Clari und Martini, hochgepriesene Meisterwerke ihrer Gattung nur mit einem bezifferten Basse versehen. Legion ist die Zahl der Violinsonaten der gefeiertsten Meister (Corelli, Veracini, Vivaldi, Benda, Geminiani, Giardini, Leclair, Locatelli, Pugnani, Toeschi, Tartini usw.), von denen vereinzelte in
tini usw.), deren vereinzelte in Neubearbeitung bekannt geworde ne Sonaten (in Davids „Hohe Schule des Violinspiels" und i den Sammlungen von Alard Jensen u. a.) wohl das Verlange nach Bekanntschaft mit mehrere ihrer Art wach zu rufen geeign sind. Die außerordentlich gro Literatur der Triosonate besteht zum Teil aus Werke welche ihrerzeit (zu Anfang d 18. Jahrhunderts) orchestermäß besetzt wurden, d. h. der Baß v Cello und Kontrabaß (in tiefern Oktave), auch wohl n Fagott ausgeführt, die Ob stimme auch in der höheren

[ab]ave mit Flöten besetzt, Werke, die mit normaler Ausfüllung durch Klavier (die Sonate de camera) oder Orgel (die Sonate de chiesa) eine ganz prächtige Wirkung machen. Aus den Triosonaten der Corelli-Epoche entwickelt sich durch allmähliche Umbildung des herben pathetischen Stils der Altklassiker (Corelli, Ant. Veracini, Purcell, Caldara, E. F. dell'Abeco, Händel, Bach, Porpora usw.) auf dem Wege über G. B. Pergolesi, Tartini, Locatelli und Gluck allmählich ein von der geschmeidigen Melodik der italienischen Oper Gewinn ziehender Stil, der mit dem Auftreten von Fr. X. Richter und Johann Stanitz epochemachende Bedeutung erlangt.

Die Emanzipation des Klaviers. Neben dieser Literatur mit Generalbaß taucht nun etwa um 1750 die den Generalbaß verschmähende Violinmusik mit ausgearbeiteter Klavierbegleitung auf, und allmählich greift die Antiquierung des Generalbasses auch auf die für mehrere Streichinstrumente oder Streich- und Blasinstrumente berechnete Kammermusik über, und schließlich verschwindet das begleitende Clavicembalo auch aus dem Orchester.

Den Anfang hat allem Anschein nach J. Seb. Bach gemacht mit seinen 6 Sonaten für Violine und obligates Klavier, 3 Sonaten für Flöte und obligates Klavier und 3 Sonaten für Gambe und obligates Klavier, die wohl sämtlich in Köthen, also vor 1722 geschrieben sind (vgl. Spitta, Bach I, S. 718). Die Anregung mag Bach die Uebertragung der Sonate von den Streichinstrumenten auf das Klavier durch Johann Kuhnau (Frische Klavierfrüchte 1696 und Biblische Historien 1700) gegeben haben. Ueberhaupt tritt aber um 1700 die speziell für das Klavier berechnete Komposition, welche wie wir sahen in England älter ist, in Frankreich und Deutschland mehr und mehr in den Vordergrund, und es ist darum nicht verwunderlich, daß ein Meister wie Bach den Anfang damit machte, das Klavier auch im Zusammenspiel mit andern Instrumenten aus der Rolle eines allzeit bereiten Dieners zu der eines würdigen Genossen emporzuheben. Daß er das wirklich zuerst getan, ist bisher nicht nachdrücklich genug hervorgehoben worden. Die 16 Konzerte für Klavier und andere Instrumente, von denen eins (das fünfte der sog. „Brandenburgischen Konzerte") auch schon in Köthen entstand (für Flöte, Violine, Klavier und Orchester), bekräftigen diese künstlerische Absicht in nicht mißzuverstehender Weise. Denn während die Italiener als dem Orchester gegenübertretendes Soloinstrument durchaus nur die Violine kennen (Vivaldi) oder aber im Concerto grosso ein Ensemble mehrerer Streichinstrumente (bei Torelli 2 Violinen, bei Corelli 2 Violinen und Violoncell, das sog. Concertino) dem Tutti gegenüberstellen, wobei das Clavicembalo oder die Orgel nur aus einer bezifferten Baßstimme zu akkompagnieren hat, nimmt Bach das Klavier mit ausgearbeitetem brillanten Part in das Concertino selbst auf (so auch in dem großen A-moll-Konzert für Flöte, Violine und Klavier mit Orchester und einem in F-dur mit 2 Flöten und Klavier), ja er stellt das Klavier allein in sieben Konzerten dem Orchester gegenüber, und in drei weiteren ein Concertino

von zwei Klavieren, ja in zweien eines von drei Klavieren (D-moll, C-dur) und in einem sogar ein **Concertino** von vier Klavieren (A-moll, Bearbeitung eines Vivaldischen Violinkonzerts). Das **Klavierkonzert** wurde schnell von den Zeitgenossen aufgenommen und zunächst besonders von Bachs Söhnen, desgleichen von Dittersdorf, Haydn, Mozart, Löhlein, J. Schobert, Wagenseil kultiviert. Ob Händel durch Bachs Klavierkonzerte zu seinen Orgelkonzerten (1735 angeregt wurde, ist nicht bekannt; jedenfalls dürfte aus den Kompositionen selbst der Einfluß nicht nachweisbar sein.

Nächst Bach erschien **Jean Philippe Rameau** auf dem Platze mit „Pièces de clavecin en concert“ (1741 für Klavier, Violine und Gambe), und wohl nur wenig später Franz Xaver Richter mit seinen 6 Trios op. 4 für Flöte (Violine), Cello und **obligates Klavier** (nur wenig kurze Stellen haben noch einen bezifferten Baß).

Johann Schobert. Diese Trios von Richter haben wahrscheinlich Johann Schobert, einen geborenen Schlesier, der sich 1760 in Paris niederließ und Kammercembalist des Prinzen Condé wurde, aber schon 28. August 1767 zufolge giftiger Pilze im blühenden Alter starb, angeregt, die Kammermusik mit obligatem Klavier weiter auszubauen und fast ausschließlich zu pflegen. Er ist mit seinen Sonaten für Klavier und Violine op. 1, 2, 3, 5, 8, 14, 17, 20, seinen Trios für Klavier, Violine und Cello op. 6, 16 und seinen Klavierquartetten (mit 2 Violinen und Cello) op. 7 der eigentliche Begründer der Kammermusik mit Klavier. An ihn knüpfen W. A. Mozart, J. Christian Bach, Ph. Em. Bach, Karl Stamitz, Ernst Eichner und alle weiter folgender Pfleger des nun plötzlich allgemein in Aufnahme kommenden neuen Literaturzweigs an. Eine Auswahl seiner bezüglichen Werke (auch zwei Klavierkonzerte) gab H. Riemann in den Denkmälern deutscher Tonkunst als Bd. 29 heraus.

Die Beseitigung des Generalbasses in der Orchestermusik. Hält man an den zwei Hauptgesichtspunkten für die Charakterisierung der um 1750 geschehenen Wandlung des Stils der Instrumentalmusik fest: erstens Ausbildung des Klaviers zum gleichberechtigten Partner der anderen Instrumente in der Kammermusik mit paritätischer Beteiligung an der thematischen Arbeit durch die Niederschrift des Komponisten, und zweitens Ausscheidung des akkompagnierenden Klaviers aus der Orchester- und Kammermusik, so sind aber noch einige weitere Komponisten namhaft zu machen, welche nach seiten dieser zweiten Neuerung tätig gewesen sind. Schreiber dieses fand — wieder in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig — eine ganze Reihe sog. französischer Ouvertüren (Orchestersuiten, bis zu zwölf Stimmen) von **Joh. Friedrich Fasch**, davon fünf von Joh. Seb. Bach eigenhändig in Stimmen geschrieben (!), welche bi[s] auf zwei des Generalbasses ent[behren] und in der Freiheit d[er] Erfindung und gesamten Fakt[ur] auffallend moderne Töne a[n]schlagen.

Joh. Friedrich Fasch, [d.] Vater des bekannten Begründers [der] Berliner Singakademie, ist am 15. Ap[ril] 1688 zu Buttelstädt bei Weimar [ge]boren und starb den 15. Dez. 1758 [in] Zerbst. Er besuchte unter Kuhnau

Thomasschule zu Leipzig, begründete als Student ein Collegium musicum, studierte später noch bei Graupner und Grunewald, war 1721 Kammerkomponist des Grafen Morzin auf Lukavec (demselben, der später Haydn engagierte), und wurde 1722 Hofkapellmeister in Zerbst. Von seinen Kompositionen, welche sehr geschätzt wurden, ist bei Lebzeiten nichts gedruckt.

Von den Ouvertüren Faschs haben mehrere nicht Tanzstücke, sondern wie die ersten kleinen Symphonien Haydns, kleine freierfundene Andante- und Allegrosätze als Suite, welche teilweise die klar ausgeprägte Sonatenform zeigen. Faschs Satz ist durchaus frei von der Leerheit der Mittellage der Generalbassisten, und er muß unbedingt als einer derjenigen angesehen werden, welche den Generalbaß beiseite schieben halfen. 6 Triosonaten, ein Orchester-Quartett und 2 Orchestersuiten (französische Ouvertüren) von Fasch gab H. Riemann bei Breitkopf und Härtel heraus. Neben Fasch steht ein anderer Zeitgenosse Sebastian Bachs, den dieser ebenso wie Fasch hochschätzte, nämlich Christoph Förster (1693 bis 1745), Kapellmeister in Weißenfels und Rudolstadt (ausgezeichnete Orchestersuiten, auch viele Kirchenkantaten).

Johann Stamitz und seine Schule (Mannheimer Stilreform). Wenn auch wie früher angedeutet, unverkennbar unter dem Einflusse der Neapolitanischen Schule der Opernkomposition sich etwa seit 1725 konstatieren läßt, daß der große pathetische Stil der Altklassiker der Instrumentalmusik einem geschmeidigen und mehr im kleinen Detail individuellen Ausdruck entfaltenden Platz macht (bei Pergolesi, Tartini, Locatelli, Fasch, Gluck), so bedurfte es doch des Auftretens eines hervorragenden Genies, um mit einem starken Ruck das Gesamtbild der musikalischen Produktion zu verändern und ihr ganz neue Ziele zu geben. Ein solcher erstand in dem Böhmen Johann Stamitz, geb. 19. Juni 1717 zu Deutschbroda, gest. 27. März 1757 zu Mannheim, dessen etwa 1745 erschienenen 6 Triosonate op. 1 durch leidenschaftliche Verve der thematischen Erfindung und gleichzeitig durch die Aufstellung neuer Prinzipien der Formgebung ungeheures Aufsehen machten und allgemein nachgeahmt wurden. Das sofort von den Zeitgenossen begriffene epochemachende Neue an Stamitzs Stil ist ein vorher unerhörtes Kontrastieren des Ausdrucks, nicht nur innerhalb eines und desselben Tonstücks, sondern sogar innerhalb eines und desselben Themas und eine durch ausführliche Bezeichnungen vorgeschriebene Abtönung der Dynamik. Die früheren Spielereien mit Echowirkungen durch piano-Wiederholungen zuerst stark gespielter Stellen verschwinden bei Stamitz ganz und an ihrer Stelle erscheint die Unterscheidung von forte-Ideen und piano-Ideen. Zugleich hat aber Stamitz die Sonatenform des ersten und des Schlußsatzes der Sonate und Symphonie durch bestimmte Einführung des zweiten Themas und demselben angefügte Epiloge definitiv ausgebaut. Tatsächlich hat Stamitz seinen bedeutendsten Nachfolgern Mozart, Haydn und Beethoven die Form der Sonate bzw. Symphonie fix und fertig hinterlassen, so daß sie derselben nur wenig mehr hinzufügen konnten. Stamitz gesellte sich früh der acht Jahre ältere Franz Xaver Richter (geb. 1. Dez. 1709 zu Holleschau in Mähren, gest. 12. Sept. 1789 zu Straßburg als Münsterkapellmeister), der 1747—69 in Mannheim angestellt war. Richter ist nicht so feuersprühend wie Stamitz, steht aber an Originalität nur wenig hinter ihm zurück. Die Mannheimer Komponistenschule (Anton Filtz, Christian Cannabich, Giuseppe Toes-

chi, Karl Stamitz, Ernst Eichner und Anton Stamitz [Söhne von Johann Stamitz], Franz Beck, Wilh. Cramer usw., dazu der ebenfalls Stamitz Stil annehmende Ignaz Holzbauer) wurde schnell weltberühmt, aber noch ehe dieser Nachwuchs zu Wort kommen konnte, hatten eine lange Reihe nicht persönlich von Stamitz unterrichteter Komponisten allerorten seinen Stil aufgenommen, darunter Johann Christian Bach in London (1735—82), Fr. J. Gossec in Paris (1734 bis 1829), Pierre von Malder in Brüssel (1724—68), Luigi Boccherini (1743—1805), Johann Schobert, Leopold Hoffmann, Karl Ditters (Dittersdorff), J. Mysliweczek Asplmair, Schwindl, Janitsch usw. usw. Eine fast unübersehbare Menge von Triosonaten und Sinfonien wurde in den nächsten Jahrzehnten seit Stamitzs Auftreten von Pariser, Londoner und Amsterdamer Verlegern auf den Markt gebracht und beherrschte denselben vollständig. Eine größere Auswahl von Sinfonien der Mannheimer Schule gab H. Riemann in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern heraus (3 Bde.), neun Triosonaten von Stamitz (op. 1 vollständig), auch einige von Filtz und Richter und auch von andern Nachfolgern Stamitzs, derselbe in der Sammlung Collegium musicum.

Durch das Wiederaufdecken der Bedeutung der Mannheimer Schule hat sich das Geschichtsbild der Musik des 18. Jahrhunderts ganz verändert. Haydn und Mozart erscheinen nicht mehr als Begründer, sondern als Vollender des neuen Stils der Instrumentalmusik. Die Versuche, für Wien den Ursprung des neuen Stils zu beanspruchen und an Stelle von Johann Stamitz einen Georg Mathias Monn als den Epochenmann aufzustellen (Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Jahrg. XV. 2), haben sich als hoffnungslos erwiesen.

Der galante Stil. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß neben dem herben, mit ernster kontrapunktischer Kunst gesättigten altklassischen Stil seit 1700 allmählich eine freiere Schreibweise aufkommt. Dieselbe macht sich zuerst auf dem Gebiete der Klaviermusik bemerkbar und wird von den Zeitgenossen der galante Stil genannt. Ganz gewiß hat dieser Uebergangsstil eine vorbereitende Bedeutung für den oben charakterisierten individualistischen modernen Instrumentalstil. Es ist das der von Frankreich aus sich verbreitende, an den Lautenstil anlehnende Klavierstil, der freilich einigermaßen gegen den vorher in Deutschland allein dominierenden schwerblütigen Orgelstil absticht. Insbesondere ist François Couperin (1668—1733) der Repräsentant dieses echten Rokokostils der Klaviermusik (Pièces de clavecin, 4 Bücher 1713 bis 1730). Wie groß das Ansehen dieser sich schnell verbreitenden Schreibweise wurde, geht zur Genüge daraus hervor, daß selbst ein Sebastian Bach, der große Repräsentant des Orgelstils in der Klavierliteratur sich denselben zu eigen zu machen suchte, und in seinen französischen Suiten denselben auf seine Art reproduzierte. Auch Johann Mattheson in Hamburg machte die Manier na[illegible] und ihr wichtigster Fortbildner [illegible] K. Ph. Emanuel Bach [illegible] seinen zahlreichen Kompositionen

für Klavier allein (seit 1742 eine große Zahl von Sonaten [mit veränderten Reprisen 1759, für Kenner und Liebhaber 1779—87, 6 Hefte zu je 6 Sonaten] und Solos [Rondos, Phantasien usw.]).

Karl Philipp Emanuel Bach ist am 8. März 1714 zu Weimar geboren und am 14. Dez. 1788 in Hamburg gestorben, ging nach Frankfurt a. O., um Jura zu studieren, widmete sich aber bald ganz der Musik, siedelte 1738 nach Berlin über, wo er 1740 Kammercembalist Friedrichs d. Gr. wurde. 1767 folgte er einem Rufe nach Hamburg als städtischer Musikdirektor (Nachfolger Telemanns). Sein Leben und das seiner Brüder beschrieb K. H. Bitter: „K. Ph. E. Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder“ (1868). Außer vielen Instrumentalwerken schrieb Ph. E. Bach auch eine große Menge Kirchenmusik (22 Passionen, viele Kantaten 2c.).

Emanuel Bachs Bedeutung für die Entwicklung des modernen Stils wird wohl im allgemeinen überschätzt, woran die Verwechselung der drei berühmtesten Bache mit schuld sein mag (der Vater, Ph. Emanuel und Joh. Christian). Eine gewisse Sprödigkeit und Trockenheit ist der Mehrzahl seiner Klavierkompositionen eigen, die deshalb trotz mehrfacher Versuche der Wiederbelebung sich nicht haben wieder einbürgern können. Doch ist ihnen gelegentlich Humor und Laune eigen, aber keineswegs mehr als den Kompositionen Domenico Scarlattis (1685—1757), dessen „Sonaten“ genannte einsätzige Klavierstücke sehr verbreitet und sehr geschätzt waren, und noch heute vielmehr durch ursprüngliche Frische wirken als die Kompositionen Emanuel Bachs. Ph. E. Bach steht aber mit seinen schönsten Instrumentalwerken, nämlich dem 1756 geschriebenen G-dur-Trio (für 2 Violinen und Generalbaß) und den 6 Quartetten von 1770 ganz entschieden unter dem Einflusse der Mannheimer Schule.

Ph. E. Bachs mehrsätzige Klaviersonaten. Der von den Zeitgenossen (Haydn, Mozart) bereits konstatierte große Einfluß Ph. E. Bachs auf die Entwicklung der Klaviermusik beruht wohl im wesentlichen auf der schon durch Kuhnau und J. Seb. Bach angebahnten und durch Ph. Emanuel Bach aufgenommenen und konsequent durchgeführten Verbindung mehrerer selbständig abgeschlossenen Stücke verschiedenen Charakters zu mehrsätzigen Sonaten, deren Mittelsatz in einer kontrastierenden Tonart steht, also durch Feststellung der noch heute allgemein akkreditierten zyklischen Form auch für die Klaviermusik (für die Violinmusik stand dieselbe bereits vor seiner Zeit fest). Diese neue zyklische Form verdrängte nun schnell ganz und gar die vorher über ein Jahrhundert herrschende der Suite (Partie), gegenüber welcher sie mancherlei Vorzüge besaß. Die Suite hat während der ganzen Dauer ihrer Herrschaft daran festgehalten, nur Stücke in derselben Tonart aneinanderzureihen, so daß zur Kontrastierung der Sätze gegen einander nur verschiedene Taktart und anderweite Unterschiede des Charakters dienten; höchstens wurde die Ersetzung der Durtonart durch die Molltonart desselben Grundtons oder umgekehrt gelegentlich eingeführt. In den Sonaten der Kammermusikkomponisten vor 1700 ist dagegen das Auftreten der Paralleltonart schon häufiger zu finden, und deren Vorgang ist unbedingt dieser Fortschritt der Klaviersonate zuzuschreiben. In der Suite, die ursprünglich nur aus Tanzstücken

bestand, überwiegen solche auch bis zu Ende ihrer Herrschaft. In die Sonate sind dieselben erst durch die Abwendung von der Suitenkomposition gekommen. Die endliche vollständige Vermengung beider erfolgte durch die Symphonie.

Die Symphonie. Im 17. Jahrhundert nannte man Symphonie (Sinfonia) besonders die meist nur kurzen, in der Regel ohne viel Kunst überwiegend im Satz Note gegen Note geschriebenen Einleitungen von Kirchenstücken (Kantaten, Konzerten) und Opern. Doch fand mehr und mehr die reicher entwickelte Sonate (Kanzone) mit ihren Taktwechseln und vielen motivisch selbständigen Teilen (die aber ohne längere Pausen ineinander übergingen) auch Eingang in die Oper. Falsch ist dagegen die Vorstellung, daß die Operneinleitung irgendwie in besonderer Weise die Entwicklungsstätte der Symphonie gewesen ist. Bis in die Zeit des Auftretens der Mannheimer Symphoniker Johann Stamitz, Fr. X. Richter (s. oben), welche durch einen ganz neuen Stil der Symphonie zum Siege über die französische Ouvertüre verhalfen (aber mit Werken, die nicht für Opern, sondern direkt für den Konzertsaal geschrieben sind) ist die Operneinleitung nichts anderes gewesen als eine Art der Verwendung der übrigens außerhalb der Bühne gepflegten Sonatenform. Gegenüber den gewöhnlich dutzendweise zusammen als ein Werk gedruckten Sonaten und (um 1700) Konzerten für eine kleinere oder größere Zahl von Instrumenten, Werken, die meistens viel weiter ausgeführt und reicher gestaltet sind, kommen die Opernleitungen nur in zweiter Linie in Betracht, da in der einer Oper vorangestellten Sonate der Komponist den Hörern nicht mit ernsthafter Arbeit kommen, wenigstens ihre Geduld nicht auf eine härtere Probe stellen durfte; dadurch war sowohl Beschränkung in der Anzahl der Teile als eine gewisse, das große Publikum ansprechende leichtere Gebarung geboten. Erst die Uebertragung der Form des ersten Symphoniesatzes, wie ihn die Mannheimer umgeschaffen, auf die italienische Operneinleitung brachte hier eine Aenderung (Gluck, Cherubini) und verdrängte auch die französische Ouvertüre aus der Bühnenmusik. Aber auch die für die Bühne geschriebenen französischen Ouvertüren (seit Lully) sind kurz und skizzenhaft im Vergleich zu den für die Suite, also fürs Konzert geschriebenen.

Die Konzertform. Zu Ende des 17. Jahrhunderts trat neben die Sonate und Suite das Konzert, in welchem die Reduktion der Zahl der Sätze auf drei bald allgemein wurde, was wohl in der größeren Ausdehnung der Sätze seinen nächsten Grund hatte. Die eigentümliche Form der Konzerte, besonders der ersten Sätze derselben, ein Hauptthema im Verlaufe des Satzes mehrere Male in verwandten anderen Tonarten auftreten zu lassen (am Schluß wieder in der Haupttonart) und dazwischen freie Episoden einzuschieben, in denen das Soloinstrument oder die Soloinstrumente sich mehr oder minder improvisationsartig mit allerlei Figurenwerk produzieren, bedeutet gegenüber dem zerstückten Wesen der älteren Sonaten einen Fortschritt nach Seite der thematischen Einheitlichkeit. Die Soloepisoden aber

müssen als eine wichtige Vorbereitungsstufe des freien Stiles des 18. Jahrhunderts angesehen werden. Die Gewöhnung an diesen Wechsel kernig-thematischen und mehr hingeworfen arabeskenhaften Wesens führte in der Tat ganz natürlich zu der lockeren Schreibweise über, welche die gesamte Faktur der nachbachschen Kunst zeigt. Bachs „Italienisches Konzert“ ist geeignet, das zu belegen; Bach hat darin Tutti und Soli, alles einem und demselben Instrument (dem Klavier) übertragen und doch ist die Struktur deutlich kenntlich geblieben. Die Folgezeit hat die Eigentümlichkeit der Konzertform, die Wanderung des Hauptthemas durch andere Tonarten, aufgegeben und auch für Konzerte die inzwischen durch Stamitz und Richter ausgebildete, im engeren Sinne sog. Sonatenform angewendet.

Die Sonatenform. Die Herkunft dieser alle andern Formen bald in den Hintergrund drängenden Form ist noch immer nicht völlig aufgeklärt. Daß wir dieselbe aber nicht der italienischen Opernsinfonie verdanken, steht fest. Denn diese hatte von Hause aus durchaus die mehrgliedrige alte Sonatenform, mit Wechsel zwischen fugiertem und akkordischem Wesen und Taktwechseln. Vielmehr wächst die gewiß mit Unrecht sog. Sonatenform direkt aus der zweiteiligen Liedform heraus. Charakteristisch ist für dieselbe durchaus die Reprise, die Wiederholung des ersten von Dur zur Dominante oder von Moll zur Parallele modulierenden Teils, und im zweiten Teile nach mehr oder minder langem Aufenthalte in fremden Tonarten die Heimkehr zur Haupttonart. Diese Form reicht in einfachster Ausführung bis tief ins 17. Jahrhundert zurück und verwischt sich erst in der Zeit der Herrschaft der Kirchentöne, weil diese noch nicht diese Modulationsordnung als normal ansieht und nur zufällig gelegentlich solche Wege geht. Die zweiteilige Liedform haben auch Domenico Scarlattis „Sonaten“. Die deutliche Abgliederung eines zweiten Themas in der neuen Tonart vor der Reprise, desgleichen der Anfang des zweiten Teils mit einer mehr oder minder transponierten Verarbeitung des motivischen Materials des ersten Teils (Durchführung), die an dieselbe anschließende getreue Wiederkehr des ersten Hauptgedankens in der Haupttonart aber mit Vermeidung der Modulation und daher mit Versetzung des eventuellen zweiten Themas in die Haupttonart, sind bereits weitere Vervollkommnungen und Weitungen der Form, welche selbst bei Ph. E. Bach noch lange nicht überall nachweisbar sind und doch schon vor ihm vorkommen. Wieder sind es die italienischen Violinisten, welche hier vorangegangen sind. Zwar hat bereits Seb. Bach in dem für Klavier allein geschriebenen 2. Satze der 6. Sonate für Klavier und Violine (von 1722) diese Form gefunden (E-moll, vor der Reprise Modulation nach G-dur, 24 Takte; dann 20 Takte wirkliche Durchführung, worauf der Anfang wiederkehrt mit Vermeidung der Modulation, 19 Takte — ein zweites Thema ist nicht nachweisbar). Auch die von Ferd. David herausgegebene und bearbeitete C-moll-Violinsonate von Francesco Geminiani (1716) hat in dem weitausgeführten Schlußsatze dieselbe Form (C-moll, vor der Reprise Modulation nach Es-dur, 59 Takte; dann 62 Takte

Durchführung und folgende Wiederkehr des Hauptthemas und Schluß in der Haupttonart, 37 Takte; ein zweites Thema ist auch hier nicht zu erkennen). Bach wie Geminiani wiederholen auch den ganzen 2. Teil, wie das damals allgemein üblich ist. Näher kommt der voll ausgebildeten Sonatenform der Schlußsatz der ebenfalls von David herausgegebenen G-moll-Sonate von Pietro Locatelli, da derselbe ein deutlich heraustretendes zweites Thema hat (Takt 9—13 in D-moll); die Durchführung ist allerdings kurz (8 Takte Allegretto $\frac{12}{8}$), aber die Wiederkehr des ersten Thema und die Transposition des zweiten in die Haupttonart sind sehr streng. Ganz einwandfrei steht aber die vollentwickelte Sonatenform da in der von Schreiber dieses herausgegebenen H-dur-Sonate op. 6 III Locatellis (1737) und zwar sowohl im ersten als im zweiten Satze. Gewiß werden sich noch mehr italienische Violinsonaten beibringen lassen, in denen die Form ebenso klar dasteht. Daß einige Suitensätze J. Fr. Faschs ebenfalls die Sonatenform voll entwickelt zeigen, wurde bereits betont. Vereinzelt kommt auch in der G-dur-Triosonate Pergolesis, deren entzückende Melodik in gar mancher Triosonate der Folgezeit anklingt (bei Fasch, J. G. Graun, auch Grupner), das Wiederauftreten des Hauptthemas in die Haupttonart nach längerer Durchführung vor, die aber zu Anfang das Hauptthema in der Dominante gebracht hat. Erst die Mannheimer Schule stellt die Sonatenform endgültig fest.

Der moderne freie Instrumentalstil. Der moderne freie Instrumentalstil unterscheidet sich von dem älteren streng gearbeiteten noch weiter in etwas, das freilich nicht leicht in Worte zu fassen ist. Während nämlich in der älteren Schreibweise entweder ein kurzes „Thema" durch die Stimmen wandert (Fugierung), wechselnd die einzelnen Stimmen zu Wortführern machend, oder aber eine Stimme souverän die Melodie führt und die andern harmonisch ergänzend oder kontrapunktisch sekundierend in untergeordneter Stellung verharren, zieht der neue freie Stil alle Stimmen zur Mitwirkung an der Themenbildung selbst heran; der Unterschied von Hauptstimme und Nebenstimme existiert eigentlich nicht mehr und die Stimmen kommen als Einzelstimmen überhaupt nicht in Betracht. Bald werfen die Stimmen einander Motive zu, wie im munteren Dialog, bald treten sie zum Unisono zusammen, oder ein weit ausholender Gedanke greift beliebig aus einer Stimmlage in eine fernabliegende andere durch ganz andere Instrumente vertretene Lage über, oder die nacheinander einsetzenden Stimmen bilden durch ihre Anfangstöne, die liegen bleiben oder anderweit fortschreiten, thematische Konturen, kurz der gesamte in Bewegung gesetzte instrumentale Apparat erscheint als ein einziger festgefügter und doch feingegliederter schmiegsamer Organismus, jederzeit fähig, sich auszudehnen und zusammenzuziehen, sich in eine Mehrheit von lebensvollen Einzelwesen zu zerlegen und wieder in eine kompakte Masse zu einigen. Es ist leicht zu erkennen, daß alle die Errungenschaften der vorausgehenden Epoche in diesem Stile unverloren sind; aber die absolute Polyphonie wie die absolute Monodie erscheinen

nun als beschränkte Einzelmöglichkeiten, als durch eine universellere Art der Disposition überbotene, weil in diesen mit inbegriffene Beschränkungen des künstlerischen Ausdrucks. Im Rahmen des neuen Stils erscheint ebenso das solistische Gebaren eines einzelnen Instruments als ein lästiges Sichvordrängen, wie die strenge Rollenverteilung von einer beschränkten Anzahl von Stimmen als eine Art Pedanterie empfunden wird. Deshalb mußte die Fuge alten Stiles absterben und konnte nur durch eine Art Renaissance, ein Sichwiederversenken in den Stil einer vergangenen Zeit, später wieder aufgenommen werden, ohne aber wieder zu einer dominierenden Stellung zu gelangen; die fugenartige Arbeit hat dagegen ihre rechte Stelle im Durchführungsteile der Sonatenform. Die Vokalfuge wird niemals ihre Lebensfähigkeit einbüßen, da sie ein logisches Ergebnis der Stimmeinsätze mit gleichen Textworten ist. Aber auch das längere Zeit fortgeführte Solo eines einzelnen Instrumentes ist in dem neuen freien Stile nicht stilgerecht und daher in den reinen Formen der Orchester- und Kammermusik verpönt. Im Streichquartett und der Symphonie hat es keine Stelle und bringt bereits die Sonate für zwei oder drei Instrumente in Gefahr, den Stil zu verleugnen. Die Verkennung dieses Sachverhaltes hat nicht lange nach dem Aufkommen des modernen freien Stiles vorübergehend zu den heute längst als Verirrungen erkannten Formen der Sonate für Violine mit begleitendem Klavier oder gar für Klavier mit begleitender Violine und für Streichquartett mit Prinzipalvioline (Soloviolinc) usw. geführt. Nur wo das Solo als eigentlicher und alleiniger Hauptinhalt sich direkt vorstellt (im Konzert, Konzertstück usw.), ist es natürlich jetzt wie immer unanfechtbar.

VI.

Die Regeneration der Oper durch die Rückkehr zur Natur.

Die Schablonenoper. Die einseitige Richtung auf Entfaltung szenischen Prunks und Schaustellung der Künste der Gesangsvirtuosen hatte die Oper in den ersten anderthalb Jahrhunderten ihres Bestehens immer mehr von den edlen Zielen der Florentiner Schöpfer der Kunstgattung abgeführt; die Handlung war schließlich nur mehr ein mittelmäßig motivierter Vorwand für die Aneinanderreihung schmachtender Liebes- oder wutschnaubender Racheärien. Die bekanntesten Namen aus der Weltgeschichte und Sage figurierten immer wieder auf den Titeln, die Textbücher derselben Dichter gingen trotz ihres geringen poetischen Wertes durch die Hände von Dutzenden verschiedener Komponisten, von denen aber im Grunde keiner mehr als die andern versuchte, wirkliche Charakteristik zu entwickeln, die Helden oder Heldinnen voneinander zu unterscheiden oder gar dem einzelnen Werke ein individuelles Gepräge zu geben. Alles war schließlich Schablone geworden in

einem so hohen Grade, daß man ungestraft ganze Partien aus einer Oper in eine andere hinübernehmen, ja aus Bruchstücken älterer Opern neue mit anderem Text zusammenstellen konnte. Solche Operpasteten (Pasticcio ist der gang und gäbe Name dieser Lappenstücke) sind zur Zeit der Blüte der neapolitanischen Schule durchaus nichts Ungewöhnliches und mußten oft genug als Pseudonovitäten zur Anlockung des Publikums dienen. Einen breiten Raum nahmen neben diesen musikalischen Haupt- und Staatsaktionen die Huldigungsstücke (Serenaden) zu fürstlichen Geburtstagen oder Thronbesteigungen, Vermählungsfeierlichkeiten usw. ein, plump schmeichelnde Allegorien, in denen der ganze Olymp mitsamt den Musen zur Verherrlichung der Tugenden der zu feiernden Persönlichkeit zitiert wurde. Eine dritte, kaum minder stereotype Kategorie bildeten die verliebten Schäferspiele (Pastorales). Durch das Zerbröckeln in immer mehr für sich abgeschlossene Einzelnummern der Form der Arie mit vorausgeschicktem Rezitativ, zwischen welchen sich höchstens einmal ein kleiner Dialog in rezitativischer Form einschob, gingen auch die letzten Unterschiede verloren, welche die verschiedenen Sujets hätten bedingen müssen, und eine klägliche Uniformität beherrschte die gesamte Kunstgattung.

Die Opera buffa. Da wirkte wie ein erfrischender Tau die gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts sich bemerkbar machende Pflege des komischen Elementes, welche zunächst zur Entstehung der komischen Oper, in der Folge aber zu einer durchgreifenden Regeneration der gesamten Opernkomposition führte. Komische Figuren waren auch der älteren Oper nicht fremd und sind besonders in Cestis Opern gelegentlich als wirksames Kontrastelement zu konstatieren. Ja, wie Romain Rolland (Geschichte der Oper vor Lully und Scarlatti 1895) ausführlich nachgewiesen und H. Goldschmidt mit Beispielen belegt hat (Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, I. 1896), es hatte sogar schon seit 1639 angeregt durch den Kardinal Ruspigliosi in Rom eine wirkliche komische Oper sich zu entwickeln begonnen, welche der allgemeinen Opernkomposition das parlando-Rezitativ zuführte. Chi soffre speri komponiert von V. Mazzocchi und M. Marazzoli, Rom 1639. La finta pazza, deutsch von G. Strozzi, Musik von Fr. Sacrati Rom 1641, Del male in bene von Ruspigliosi, Musik von Marazzoli und Abbatini, Rom 1654 und noch einige weitere, von denen La Tancia von Moniglia, Musik von J. Melani die bedeutendste ist [Florenz 1657]). Aber diese Anläufe verschwanden in der alles nivellierenden Schablonenoper vollständig, und fanden erst in den nach 1700 auftretenden Intermedien wieder eine gesonderte Pflege. 1723 erschien in Amsterdam eine zweibändige Sammlung solcher als Divertissements zwischen die einzelnen Akte einer Tragödie oder einer ernsten Oper eingeschobenen komischen Intermezzi. Unzweifelhaft war dies das unaufhaltsame Vordringen eines volkstümlichen Elements, einer gesunden Reaktion gegen die Unnatur des gestelzten Pathos und des aller Wahrheit des Ausdrucks entbehrenden Koloraturwesens, wie schon



George Frideric Handel

Georg Friedrich Händel,

geb. 23. Febr. 1685 in Halle a. Saale,

gest. 14. April 1759 in London.



Karl Philipp Emanuel Bach,

geb. 8. März 1714 in Weimar,

gest. 14. Dezember 1788 in Hamburg.

daraus hervorgeht, daß der Schöpfer des neuen Genres, Nicolo Logroscino (1700—1763), seine Intermedien durchaus im neapolitanischen Dialekt (!) schrieb. Diese Intermedien bildeten eine von der Handlung des Stückes, in welches sie eingeschoben wurden, vollständig unabhängige scherzhafte zweite Handlung, welche sich mit jener umschichtig aktweise abspielte. Durch Loslösung dieser Intermedien aus ihrer unnatürlichen Verstrickung mit einer fremden ernsten Handlung und separate Vorführung stand die Opera buffa mit einem Mal fertig da. Solche Stücke Logroscinos sind „Il governatore“, Il vecchio marito“ und „Tanto beno che male“. Ueber Neapel hinaus machte ein solches Intermezzo von Giovanni Battista Pergolesi „La serva padrona“ (1734, für nur drei Personen, nur vom Streichorchester begleitet, Neuausgabe von H. Abert 1911) großes Aufsehen und wird als die erste wirkliche komische Oper gefeiert. Vermutlich waren Logrocinos Stücke von allzu lokaler Färbung oder auch zu derb, um sich verbreiten zu können (auch Pergolesi schrieb einige Stücke im neapolitanischen Dialekt, die sich gleichfalls nicht verbreiteten), während die „Serva padrona“ durch Anmut und Grazie ausgezeichnet ist.

Der allzu jung gestorbene Giovanni Battista Pergolesi, geb. 4. Januar 1710 zu Neapel, gest. 17. April 1736 zu Pozzuoli, ist außer der „Serva padrona“ besonders durch sein „Stabat mater“ für Sopran und Alt mit Streichorchester berühmt, ein Werk, das sich noch heute allgemeiner Wertschätzung erfreut; er schrieb aber noch eine ganze Reihe kirchlicher Werke (zwei doppelchörige Messen und drei andere zu 2, 4 und 5 Stimmen, Messensätze und Motetten u. a.), sowie im ganzen 13 Opern und ein Oratorium. Vgl. H. M. Schletterer „G. B. Pergolesi“. Auf Pergolesis Bedeutung für die Umbildung des Instrumentalstücks durch seine Wirksamkeit ist an anderer Stelle hingewiesen.

Die Opera buffa (so nannte man nunmehr das verselbständigte Intermedium) erforderte ganz andere Gesangskräfte als die Opera seria (wie die alte Schablonenoper nunmehr hieß). Sogleich von Anfang verschmäht sie die Kastraten und legt mehr Wert auf die bisher zurückgesetzte Tenor- und Baßstimme. Eine hochbedeutsame Neuerung brachten ebenfalls Logrocinos komische Opern, nämlich das „Finale“, die Vereinigung einer größeren Anzahl Personen zu einer effektvollen Ensembleszene bei den Aktschlüssen. Der Uebergang dieser Neuerung in die seriöse Oper ließ nicht lange auf sich warten und bedeutete eine wesentliche Bereicherung derselben, der besonders Piccini seine großen Erfolg verdankte.

Schnell griffen die Zeitgenossen den neuen Stil — denn um einen solchen handelte es sich — auf, und die meisten Opernkomponisten teilten nunmehr ihre Arbeit zwischen der Opera seria und Opera buffa (N. Jommelli, Pietro Guglielmi, Nicola Piccini, Antonio Sacchini). Das sprudelnde Leben der komischen Oper mit ihren witzigen Dialogen und launigen Verwicklungen mit überraschenden Entwicklungen zeigte wieder einmal Fähigkeiten der Musik, die fast in Vergessenheit geraten waren seit den Zeiten der a cappella-Tanzlieder, Falas, Villanellen und Justinianen, für welche die neue Zeit keinen Ersatz gebracht hatte. Und so groß war die Wirkung dieser lustig

plappernden damigelle und dieser zornig polternden Alten, daß binnen wenigen Jahrzehnten in aller Zungen Ländern dieselbe Rückkehr zur harmlosen Fröhlichkeit und ungeschminkten Natur sich Bahn brach.

Buffonisten in Paris. Bereits im Jahre 1752 zog eine wohlgeschulte italienische Buffonistentruppe in Paris ein und elektrisierte mit Pergolesis „La serva padrona" und „Il maestro di musica", die noch fast unverändert auf dem Standpunkte der Lullyschen Ballettoper stehen gebliebenen Franzosen derart, daß ein förmlicher Kampf entstand zwischen den konservativen Anhängern der etwas steifleinen gewordenen Nationaloper und den begeisterten Parteigängern des neuen Stiles. Zwar hatte Frankreich in Jean Philippe Rameau noch einmal einen bedeutenden Opernkomponisten erzeugt, der Lullys Prinzipien festhaltend, aber durch die italienischen Meister doch einigermaßen nach Seite einer etwas leichtflüssigeren Melodik beeinflußt, das Repertoire erneuerte. Aber trotz starker Begabung für das Launige und Humoristische, welche seine Klavierkompositionen dartun, vermochte derselbe doch nicht die auf dem hohen Kothurne daherstolzierende Oper Lullyscher Tradition in andere Bahnen zu führen, wie schon ein Blick auf die Titel seiner Opern lehrt (Hippolyte et Aricie", 1733, „La Indes galantes", 1735, „Castor et Pollux", 1737, „Les fêtes d'Hébé", 1739, „Dardanus", 1739, „Les fêtes de Polyhymnie", 1745, „Le temple de la gloire" usw.; eine Anzahl dieser Werke erschienen in Neuausgabe in den „Chefs d'oeuvre de l'opéra français" bei Breitkopf und Härtel). So war es denn nicht verwunderlich, daß, als die Italiener wieder abziehen mußten (1754), die Franzosen bereits ihre eigene komische Oper hatten.

Das französische Singspiel. Den Anfang machte bereits 1752 Jean Jaques Rousseaus „Dorfwahrsager" („Le devin du village"), ein überaus einfaches Singspiel, das zuerst bei Hofe, aber 1753 auch im Opernhause gegeben wurde. 1753 folgte „Les troqueurs", nach einer Erzählung Lafontaines, gedichtet von Vadé mit Musik von Antoine Dauvergne, 1754 des Marquis d'Offremont Komposition von Anseaumes „Bartholde à la ville", einer Nachbildung von Legrenzio Vincenzo Ciampis 1747 zuerst in Venedig gegebenem „Bertoldo alla corte", welches auch fernerhin noch mehrfach nachgeahmt wurde, zuerst von Charles Simon Favart mit „Ninette à la cour", welche mit Musik von Egidio Romoaldo Duni bereits 1754 in Paris aufgeführt wurde. Duni, damals an dem (ganz französischen) Hofe in Parma lebend, ging, veranlaßt durch den Sensationserfolg dieses Singspiels nach Paris und brachte dort noch eine ganze Reihe weiterer komischen Opern auf Favartsche, Anseaumesche und andere Texte heraus („Le peintre amoureux de son modèle", „Les chasseurs et la laitière", „Nina et Lindor", „Les moissonneurs" usw. bis 1770), so daß er als der eigentliche Schöpfer der französischen komischen Oper (Operette) gelten muß. Die bedeutendsten Repräsentanten der ersten Epoche der französischen komischen Oper sind sodann Fr. André Danican Philidor („Le maréchal fer-

rant", 1761, „Sancho Pança", 1762, „Le bûcheron [= Les trois souhaits]", 1763, „Le sorcier", 1764, „L'amant deguisé", 1768, „Le jardinier supposé", 1769, „Les femmes vengées", 1775 u. a.), der aber zugleich auf dem Gebiete der großen Oper erfolgreich arbeitende Pierre Alexandre Monsigny („Les aveux indiscrets" 1759, „Le maître en droit" und „Le Cadi dupé", 1760, „On ne s'avise jamais de tout", 1761, „Le roi et le fermier", 1762, „Rose et Colas", 1764, „Aline reine de Golconde", 1766, „Le déserteur", 1769, „Felix" [L'enfant trouvé], 1777, u. a.) und André Erneste Modeste Grétry („Le Huron", 1768, „Le tableau parlant", 1769, „Zémire et Azor", 1773, „La rosière de Salency", 1775, „La fausse magie", 1776, „Les événements imprévus", 1777, „Richard Coeur de Lion", 1784, usw.). Uebrigens hatte Paris längst vor dem Gastspiele der Buffonisten, dem Namen nach eine Opéra comique, nämlich in den Jahrmarkttheatern (Theatres des foires) mit ihren Possenstücken mit Musikeinlagen (Vaudeville), welche gegen Zahlung einer Entschädigung bereits 1714 von der Großen Oper die Erlaubnis erkauft hatten, sich Opéra comique zu nennen. Die 1716 vom Herzog von Orleans ins Leben gerufene privilegierte Comédie italienne erzwang zwar 1744—52 die Schließung dieser kleinen Theater und suchte nach dem Erfolge der Buffonisten die neuentstandene Kunstgattung für sich zu gewinnen, setzte auch 1759 nochmals die Schließung der Jahrmarktstheater durch, doch nur, um ihrerseits gänzlich zur französischen komischen Oper umgewandelt zu werden. 1762 wurden beide unter dem Namen Comédie italienne tatsächlich verschmolzen und 1783 fiel auch der Name zugunsten des richtigeren Opéra comique.

Die Operette in Deutschland. Nach Deutschland fand sowohl die italienische Opera buffa als die ihr entsprossene französische Operette bald ihren Weg; erstere hatte natürlich an sämtlichen italienischen Operntheatern sofort eine Heimstätte, z. B. kam die „Serva padrona" Pergolesis bereits 1748 am preußischen Hofe zu Potsdam zur Aufführung. Die französische Operette fand ihren Weg zuerst nach Wien, wo kein geringerer als Gluck eine Anzahl der Favartschen, Anseaumeschen und Sedaineschen usw. Texte neu komponierte („Les amours champêtres", 1755, „Le Chinois poli en France" und „Le deguisement pastoral", 1756, „La femme esclave" und „L'île de Merlin", 1758, „L'ivrogne corrigé", 1760, „Le cadi dupé", 1761, „On ne s'avise jamais de tout", 1762, und „La recontre imprévue" [„Die Pilgrime von Mekka"], 1764). Die älteste Operette in deutscher Sprache ist wohl die ganz vereinzelte von Joseph Haydn „Der neue krumme Teufel" (Wien, Ende 1751 oder Anfang von 1752, Text von Jos. Kurz nach Lesages „La diable boiteux"); leider ist die Musik derselben nicht erhalten. Mozart komponierte 1768 das von Schachtner übersetzte Favartsche Singspiel „Bastien und Bastienne" und schrieb in demselben Jahre seine erste Opera buffa „La finta semplice". Aber vor Mozart hatte in Leipzig das deutsche Singspiel selbständig sich

zu entwickeln begonnen. Die erste Anregung dazu kam merkwürdigerweise weder von seiten der italienischen Opera buffa noch von seiten der französischen Opéra comique, sondern aus England durch die Ballad-farce (eine Art Vaudeville) „The devil to pay" („Der Teufel ist los") von Charles Coffey, welche mit Couplets (Ballads) von Lord Rochester, L. Cibber u. a. 1731 in London Furore machte (2 Teile: 1. „The wives metamorphosed" [„Die verwandelten Weiber"], 2. „The merry cobbler" [Der lustige Schuster"]). Diese Stücke wurden erstmalig mit den englischen Melodien 1743 in Berlin, dann bearbeitet von Chr. Fel. Weiße mit Musik von Standfuß 1752 in Leipzig (der 1. Teil) und 1759 in Lübeck (der 2. Teil) von der Kochschen Truppe aufgeführt und gelangten zu großer Beliebtheit. 1766 unternahm Johann Adam Hiller eine neue Komposition des ersten Teiles und brachte bereits 1768 auch den zweiten Teil (auch Fr. Aug. Weber 1775—76, Fr. Andr. Holly, Anton Schweitzer, Philidor [La diable à quatre] und eine ganze Reihe Italiener komponierten in der Folge komische Opern über dasselbe Buch). Hiller, der Schöpfer des deutschen Singspiels, komponierte danach aber mehrere Bearbeitungen französischer Singspieltexte („Lottchen am Hofe", „Die Liebe auf dem Lande", „Die beiden Geizigen") und originale deutsche Texte (von Schiebler: „Lisouart und Dariolette", 1767, von Weiße: „Der Erntekranz", 1770, „Der Dorfbarbier", 1770, „Die Jagd", 1771, „Die Jubelhochzeit", 1774, u. a. m.).

Eine ganze Reihe anderer Komponisten nahmen nun, Hillers Beispiele folgend, die Komposition deutscher Singspiele auf, so Ernst Wilhelm Wolf („Das Rosenfest", 1771, „Die Gärtnerin", 1774, u. a. m.), Christian Gottlieb Neefe („Amors Guckkasten", 1772, „Die Apotheke", 1772, „Zemire und Azor", 1783, „Die neuen Gutsherrn", 1784), Georg Benda („Der Dorfjahrmarkt", 1776, „Walder", 1777, „Der Holzhauer", 1778; am berühmtesten aber wurden seine Melodramen „Ariadne" und „Medea"), Franz Andreas Holly („Das Gespenst", 1771, „Die Jagd", 1772, „Der Zauberer", 1773, „Der Bassa von Tunis", 1774, „Der Irrwisch", 1778 u. a.), Johann André („Der Töpfer", „Erwin und Elmira", [Goethe], „Claudine von Villa Bella [Goethe], „Der Alchimist", sämtlich zwischen 1777 und 1784). Joh. Fr. Reichardt, der das Singspiel noch weiter zum bloßen Liederspiel vereinfachte („Erwin und Elmire", „Claudine von Villa Bella" und „Jery und Bätely" [sämtlich von Goethe], Anton Schweitzer („Das Elysium", 1773, „Die Dorfgala", „Walmir und Gertrud", „Philemon und Baucis", „Der bürgerliche Edelmann").

1778 eröffnete Kaiser Joseph II. in Wien das „Nationalsingspiel" mit Ignaz Umlaufs „Bergknappen" (neuerdings gedruckt in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich) und nun folgt den aufgezählten norddeutschen Singspielkomponisten eine Reihe Wiener, vor allen Karl Ditters (von Dittersdorf) mit „Doktor und Apotheker", 1786, „Hieronymus Knicker", 1789, und „Rotkäppchen", 1788, Johann Schenk („Der Dorfbarbier", 1796, „Die Weinlese", 1785, u. a.), Joseph

Weigl („Die Schweizerfamilie", 1809) usw. usw.

Für die deutsche Literatur gelangte die Operette mittelbar zu einer epochemachenden Bedeutung dadurch, daß sie edelste Frucht der lyrischen Poesie, das Lied, neu belebte. Goethe begeisterte sich für das neue Ideal, und so wurzelt schließlich auch die Hochblüte der Liedkomposition (Schubert) in der Operette.

Die parodistische Bedeutung der Operette. Wenn auch der absolute musikalische Wert vieler dieser Operetten kein hoher ist, so ist doch ihre historische Bedeutung sehr hoch anzuschlagen. Ihr Hauptwert liegt in der Rückkehr zum Naiven, Volksmäßigen. In den ersten neapolitanischen Dialektstücken ist sogar direkt die Tendenz bemerkbar, die Opera seria zu karikieren, wie sich darin ausspricht, daß neben den Buffi und Buffe als erster Liebhaber und erste Liebhaberin eine Donna seria und ein Uomo serio figurieren, deren Gesang natürlich im outrierten Stile der Schablonenoper nur der Erweckung erhöhter Lachlust dienen muß. Derselben Tendenz verdankte 1727 in London John Gays „Bettler-Oper" (Ballad-Opera) die Entstehung (ein Vorläufer der oben erwähnten Ballad-Farce), deren Lacherfolg der ersten Opernakademie Händels ein unfreiwilliges Ende bereitete. Auch in Hillers Operetten ist der Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen Hofetikette und bäurischer Schlichtheit dadurch markiert, daß die feinen Damen und Herrn im Stil der Opera seria singen (Koloraturarien), wodurch natürlich wiederum diese zur Folie des einfachen neuen Gesangsstils wird. Es blieb aber in diesem Ankämpfen der gesunden Natur gegen eine einseitig verbildete Kunstrichtung nicht lange bei halb unbewußt ausgeführten Taten, vielmehr kam es sogar schon vor dem Einzuge der italienischen Buffonisten in Paris zu einem ernsthaften Federkriege, in welchem Jean Jacques Rousseau die ersten kräftigen Streiche gegen die in ihrem Formenwesen erstarrte ernste Oper tat; ihm sekundierte der Baron Friedrich Melchior von Grimm, dessen als „Correspondance littéraire philosophique et critique" später gesammelt veröffentlichte Briefe (1812—1814, 17 Bde.) die lebendigste Darstellung des erbitterten Kampfes der Buffonisten und der Anhänger der älteren (französischen) Oper geben. Die eigentümlichen Privilegienverhältnisse der Pariser Theater sind direkt mit schuld daran, daß die Reform der ernsten Oper, welche ja die natürliche Folge des Ansturms der Operette werden mußte, sich auf einem Umwege vollzog, nämlich indem allmählich immer mehr seriöse Elemente in die komische Oper Aufnahme fanden, wodurch es dahin kam, daß die große Oper und die komische Oper sich schließlich nur darin unterschieden, daß die komische Oper keine gesungenen Rezitative hatte, sondern statt dessen gesprochene Monologe und Dialoge. So geschah es, daß schließlich eine und dieselbe Oper aus der Opéra comique in die Große Oper verpflanzt werden konnte, indem Rezitative nachkomponiert wurden, oder das umgekehrte, indem man die Rezitative wegließ.

Die Blüte der Opera buffa. Am schnellsten vollzog sich der Regenerationsprozeß in der italieni-

schen Oper, in welcher jeder Antagonismus darum unterblieb, weil, wie gesagt, dieselben Komponisten fortan seriöse und komische Opern schrieben; wenn auch die Reform dadurch in gewissem Sinne abgeschwächt wurde, so wurde doch auch ein Herabsteigen zu allzu primitiven Neubildungen vermieden, wie es z. B. in Deutschland mit den ersten Operetten und auch in Frankreich mit den Erstlingen der komischen Oper stattfand, die kaum mehr als Vaudevilles waren. Die italienische Oper behielt dadurch allerdings noch gerade soviel von ihren anfechtbaren Eigenschaften, daß doch ein Gegensatz gegen dieselbe und eine weitere Reaktion möglich wurde, wie wir sehen werden. Die drei größten Vertreter der Opera buffa und zugleich der Opera seria in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Nicola Piccini, Giovanni Paesiello und Domenico Cimarosa, alle drei respektable Komponisten, auf welche Italien stolz sein darf, die letzten Meister der neapolitanischen Schule im engeren Sinne. Wenn Piccini heute noch hauptsächlich dadurch bekannt ist, daß er es war, gegen dessen Opern Gluck in Paris kämpfte und siegte, so ist das ein Schicksal, das er nicht verdient; zum mindesten muß man sagen, daß er der hervorragendste Repräsentant der italienischen Oper seiner Zeit war, und daß er eben nur einem Gluck unterliegen konnte. Seine Verdienste sind unbestreitbare; er ist es, der die Da capo-Arie, diesen schönsten Zopf der neapolitanischen Oper, aufgab und die von den Schöpfern der Opera buffa angebahnte Form des groß aufgebauten Opernfinale ausführte und auch der Opera seria einverleibte. Auch seine Orchesterbehandlung hebt sich durch größere Mannigfaltigkeit und wesentliche Verstärkung des Ausdrucks gegen die Arbeiten seiner Vorgänger wesentlich ab. Paesiello und Cimarosa sind zwei der liebenswürdigsten und graziösesten Musiker, die Italien überhaupt hervorgebracht hat.

Nicola Piccini ist am 16. Januar 1728 zu Bari (Neapel) geboren und starb am 7. Mai 1800 zu Passy bei Paris. Seine Lehrer waren Leonardo Leo und Francesco Durante. Piccini wandte sogleich von Anfang an sein Interesse der Opera buffa zu und debütierte zu Neapel 1754 mit „Le donne dispettose“ und feierte seine größten Triumphe ebenfalls mit komischen Opern (Cecchina [„La buona figliuola“] Rom 1760, ein Werk, das in ganz Europa ungeteilten Beifall fand, „La buona figliuola maritata“, Neapel 1765, „Le finte gemelle“, Neapel 1775, u. v. a.; in der Cecchina hat er bereits das ausgeführte Finale), fand aber auch mit seinen seriösen Opern („Alessandro nelle Indie“, „Olimpiade“) denselben Beifall. 1776 wurde Piccini von Marie Antoinette nach Paris eingeladen, für die Große Oper zu schreiben, und siedelte mit Familie nach Paris über, wo Gluck zwei Jahre früher mit seiner „Iphigenie en Aulide“ (1774) den ersten schweren Schlag gegen die italienische Oper getan hatte. Glucks Feinde spielten nun Piccini gegen denselben aus, zunächst mit „Roland“ (1778, der Quinaultsche Text von Marmontel überarbeitet), dem einige weitere französische Stücke folgten. Der Erfolg war ein guter, wurde aber überboten durch die Aufführungen der besten italienischen komischen Opern Piccinis durch eine von ihm dirigierte italienische Truppe in der Großen Oper. Als aber Piccini 1781 mit einer neuen Komposition des Textes der von Gluck 1779 aufgeführten „Iphigénie en Tauride“ hervortrat, erlebte er eine Niederlage, von der er sich nicht wieder erholte, zumal nach Gluck Antonio Sacchini, der mehr für die ernste Oper begabt war, ihm empfindliche Konkurrenz machte. Piccinis Charakter war tadellos und er selbst hatte an den erbitterten Fehden und Intrigen der Gluckisten und Piccinisten keinen

Teil. Piccinis Leben beschrieb Ginguené „La vie et les ouvrages de Piccini" (1800). Von Piccinis Opern sind nicht weniger als 114 dem Titel nach bekannt.

Giovanni Paesiello ist am 9. Mai 1741 zu Tarent geboren und starb am 5. Juni 1816 in Neapel. Seine Lehrer waren Durante und Abos in Neapel. Auch Paesiello trat sogleich mit einer komischen Oper hervor („La pupilla", „Il mondo al rovescio", 1764 in Bologna) und wurde mit „L'idolo Cinese" (Neapel 1767) durch ganz Europa berühmt. In Paris, wohin er bald darauf ging, fand Paesiello in Cimarosa und P. Guglielmi zwei starke Rivalen, weshalb er 1776 nach Petersburg zog, wo er sogleich mit seinem berühmtesten Werke „Il barbiere di Seviglia" sich einführte. 1784 kehrte er nach Neapel zurück und wurde Hofkapellmeister Ferdinands IV. 1788—89 schrieb er dort die ebenfalls allbekannt gewordenen Werke „La molinara" (dasselbe, aus welchem Beethoven die Ariette „Nel cor non più mi sento" variierte), „Nina la pazza per amore" (nach Dalayracs „Nina folle par amour") und „I Zingari in fiera". 1802—3 zog ihn Napoleon nach Paris zur Organisation seiner Kapelle. Paesiello wußte seine Stellung in Neapel durch die Revolutionszeit und unter der napoleonischen Aera zu wahren, verlor sie aber 1815 bei der Rückkehr der Bourbonen. Außer über 100 Opern schrieb Paesiello auch eine Menge Instrumentalwerke (Symphonien, Quartette, Konzerte ꝛc.). Paesiellos Leben beschrieb Conte Folchino Schizzi (Mailand 1833).

Domenico Cimarosa ist am 17. Dezember 1749 zu Aversa (Neapel) geboren und starb 11. Januar 1801 in Venedig. Zu seinen Lehrern zählten Piccini und Sacchini. Sein erstes Bühnenwerk war „Le stravaganze del conte" (Neapel 1772). Nachdem er zunächst in Italien seinen Ruhm befestigt hatte (1779 „L'Italiana in Londra"), ging auch er 1789 nach Petersburg, wo er bis 1792 blieb. Auf der Rückreise brachte er in Wien sein bekanntestes Werk „Die heimliche Ehe" („Il matrimonio segreto") heraus. Nach Neapel zurückgekehrt, beteiligte er sich 1798 an der Revolution und wurde zum Tode verurteilt, aber begnadigt. Nun wollte er wieder nach Petersburg gehen, starb aber unterwegs in Venedig (vergiftet?). Cimarosa schrieb 80 Opern und viele andere Gesangssachen. Seine „Heimliche Ehe" ist heute noch nicht vergessen.

Gluck. Das Aufgehen zweier Sterne erster Größe an dem reichgestirnten Himmel der Opernkomposition des 18. Jahrhunderts veränderte nun aber deren Weltbild in ganz eminentem Maße. Wenn auch zunächst die Vorherrschaft der Italiener sich noch hielt, so sank sie doch allmählich in Trümmer, um mehr und mehr der nicht auf die Oper beschränkten, sondern auf alle Gebiete der Musik sich gleichmäßig erstreckenden Herrschaft der Deutschen zu weichen. Die beiden neuen Sterne waren Gluck und Mozart. Wenn wir heute auf das 18. Jahrhundert im ganzen zurückschauen, so erscheint es fast, als löse Gluck nur Händel ab und nehme Mozart die Nachfolge Glucks, da tatsächlich sogar Gluck bei Lebzeiten Händels nach London berufen wurde (1745), um zu versuchen, die ins Stocken geratene Opernakademie wieder in Gang zu bringen, und Mozarts Hauptwerke zeitlich an diejenigen Glucks direkt anschließen. Aber eine solche Darstellung würde doch hochbedeutsame Zwischenglieder überspringen, und die große Verschiedenheit in der Eigenart der drei Meister unerklärt lassen. In keiner Weise ist man auch berechtigt, Mozart als einen Nachfolger Glucks zu betrachten; vielmehr sind diese beiden Meister die Vollender des durch das Aufkommen der Opera buffa angebahnten Regenerationsprozesses der Oper, aber beide gleichzeitig, nur auf getrennten Gebieten und mit verschiedenen Mitteln: Gluck auf dem Boden der französischen Oper, welcher er soviel von deutschem Geiste zutrug, als dieselbe zu assimilieren fähig war, und Mozart auf dem Boden des deutschen Singspiels und der italienischen

komischen Oper, deren glücklichste Verschmelzung ihm gelang. Gluck war lange Jahre ein echter italienischer Opernkomponist von deutscher Geburt, sogar in noch höherem Maße ein echter Italiener als Händel, der von Hamburg gekommene, jemals wurde. Die Opern seiner ersten Periode (bis zu der bereits erwähnten Beschäftigung mit den Erstlingen der französischen komischen Oper) sind durchweg über den Leisten der landläufigen Opera seria geschlagen und haben die Allerweltstitel: Artaserse (1741), Demetrio [Cleonice] (1742), Demofoonte (1743), Artamene (1743), Ipermnestra (1744), Fedra (1744), Alessandro nelle Indie [Poro] (1745), La caduta de' Giganti (1746), Piramo e Tisbe (Pasticcio 1746), Semiramide riconosciuta (Wien 1748), La clemenza di Tito (1752), Antigono (1756), Il trionfo di Clelia (1762). Diese Opern sind in der Mehrzahl in Italien geschrieben, einige für London und Wien. Erst mit dem Jahre 1762 tritt in Glucks Schaffen der Umschwung ein, nämlich mit der Oper „Orfeo ed Euridice“ (Wien, Text von Calsabigi). Daß die durch die komische Oper angeregten lebhaften Debatten über die wahren Ziele der Oper (seit Baron Grimms Brief über A. C. Destouches' Oper „Omphale“ 1752), die ebenso leidenschaftlichen Verteidigungen wie Angriffe der französischen Oper Lullyscher Tradition, sowie eigene ältere Erfahrungen mit seriösen Opern herkömmlicher Mache Gluck zum Nachdenken über die Gründe der nachlassenden Zugkraft der Arienoper angeregt haben, ist wohl natürlich. Seine Beziehungen zum Hofe, für den er die kleinen französischen Stücke seit 1755 komponierte, machen das fast zur Gewißheit. Als er endlich in Calsabigi einen Dichter fand, der imstande war, auf seine Intentionen einzugehen, oder der ihn vielleicht sogar noch besonders in der gleichen Richtung anregte (!), war der Moment gekommen, wo seine Gedanken sich in Taten umsetzen konnten. Daß Glucks erstes, aus dem gewohnten Geleise heraustretende Werk (eben der „Orpheus“) im Sujet mit Peris epochemachendem Musikdrama vom Jahre 1600 übereinstimmt, ist weniger ein Zufall als eine nachdrückliche Markierung des tatsächlichen Bruchs mit dem seither gewordenen, und des Zurückgreifens auf die Tendenzen der Florentiner. Auch die beiden anderen Opern, für welche Calsabigi Gluck den Text schrieb, „Alceste“ (1767) und „Paride ed Elena“ (1770), verraten das Bestreben, gleich den Florentinern das Musikdrama der Alten wieder erstehen zu lassen, ein Ideal, dem auch die drei für Paris geschriebenen Werke: „Iphigénie en Aulide“ (1774, Text von Le Blanc du Roullet), „Armide“ (1777, der alte Quinaultsche Text) und „Iphigénie en Tauride“ (1779 Text von Guillard), treu blieben. Ueber seine Ziele gibt Gluck in den Vorreden von „Alceste“ und „Paris und Helena“ ausführlich Rechenschaft, bestätigt aber ausdrücklich, daß der Dichter Calsabigi für die dramatische Anlage der Oper neue Gesichtspunkte aufgestellt habe. In der Tat muß Calsabigi ein Mann von starken Geistesgaben gewesen sein, da Gluck selbst in den beiden „Iphigenien“ und der „Armide“ nicht wieder die volle Höhe des tragischen Pathos der musikalischen Rede, erreicht hat

wie im „Orpheus" und der „Alceste". Calsabigi hat es offenbar verstanden, Gluck auch im Detail für seine Intentionen zu begeistern. Bei den Pariser Opern trat an die Stelle eines solchen Helfers das Beispiel Lullys und Rameaus, welche ähnliche Bahnen gewandelt waren. Verwunderlich bleibt immerhin, daß Gluck noch nach Inangriffnahme des Reformwerks und nach Erringung großer, nie dagewesener Erfolge eine Anzahl Opern in alter Manier auf Texte Metastasios und anderer geschrieben hat, welche die Nachwelt mit den Werken seiner ersten Periode begraben hat (Ezio, Wien 1763, Il parnasso confuso und La corona [beide 1765 für den Hof]) und einige Intermedien für den Hof von Parma. Allerdings mögen da Einflüsse anderer Art mitbestimmend gewesen sein; Glucks Reformbestrebungen fanden überhaupt in Wien nur wenig Anklang, und es war nicht Zufall, daß der Schauplatz seiner letzten Kunsttaten nach Paris verlegt wurde, wo Lully und Rameau den Sinn für das wahrhaft Pathetische in höherem Maße lebendig erhalten hatten.

Christoph Willibald Gluck („Ritter von Gluck" durch Verleihung des päpstlichen Ordens vom goldenen Sporen, den 1770 auch Mozart erhielt, den aber heute niemand mehr deshalb Ritter von Mozart nennt), ist am 2. Juli 1714 zu Weidenwang (Mittelfranken) geboren und starb am 15. November 1787 zu Wien. Der aus sehr kleinen Verhältnissen stammende Knabe fand in dem Fürsten Melzi einen Protektor, der ihn zu Mailand durch Giov. Batt. Sammartini ausbilden ließ (1736—40). Gluck blieb nun in Italien, wo er als Opernkomponist zu Ansehen gelangte. Nach dem verunglückten Versuche, in London festen Fuß zu fassen (1746), kehrte er nach Wien zurück, wo er 1754—64 Kapellmeister der Hofoper wurde, und das er in der Folge nur verlassen hat, wenn ihn die Vorbereitung der Aufführung eines seiner Werke nach auswärts rief (1749 „Tetide" in Kopenhagen, einige neue Opern in Italien 1774, und 1777—1780 die französischen Opern in Paris).

Der Mißerfolg seiner letzten Pariser Oper (Echo et Narcisse 1779), mahnte Gluck an das herannahende Alter, er legte die Feder aus der Hand, und verbrachte die letzten Jahre in Ruhe. Glucks Leben beschrieb Anton Schmid (1854). Vgl. auch A. B. Marx „Gluck und die Oper" (1863). Den Anteil Calsabigis an Glucks Reform versuchte Heinrich Welti festzustellen („Gluck und Calsabigi", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1891, S. 26 ff.). Eine kritische Prachtausgabe der Opern: „Orpheus", Alceste", „Armide" und der beiden „Iphigenien", veranstaltet von Fräul. Pelletan, erschien 1873—96 bei Breitkopf u. Härtel. Eine Gluckgesellschaft bereitet zurzeit eine Gesamtausgabe der Werke Glucks vor.

Mozart. Mozart lag theoretisches Raisonnement gänzlich fern; aber sein unvergleichliches Genie führte ihn auch ohne nüchterne Ueberlegung die Wege, welche der Kunst zum Heile gereichten. Freilich hatte er, bis wenige Jahre vor seinem Tode, in seinem Vater einen in hohem Grade vorsorglichen und hochgebildeten Mentor, der ihm wohl zu raten wußte. Daß derselbe in den Jahren der Kindheit und Jugend sein Schaffen bewußt in bestimmte Bahnen geleitet hat, steht außer Zweifel. Ein feiner künstlerischer Instinkt machte aber bereits den Knaben Mozart zum souveränen Beherrscher der Form, so daß er auf allen Gebieten, die er betrat, die Konkurrenz mit den gewiegtesten und sattelfestesten gereiften Kunstgenossen bestand. Sein Erstlingsbühnenwerk, das Singspiel „Bastien und Bastienne", mit kaum 12 Jahren geschrieben, (1768), kam nur privatim (im Landhause der den Mozarts befreundeten Familie Mesmer in Wien) zur Aufführung, trifft aber

den Ton der gleichzeitigen Singspiele Hillers usw. vollkommen. Vermutlich würde es neben denselben schon haben bestehen können. Sein zweiter Versuch, die italienische Opera buffa in drei Akten „La finta semplice“ (Text von Coltellini), auf Anregung des Kaisers Franz I. geschrieben (ebenfalls 1768), kam zufolge Intrigen der italienischen Sänger nicht zur Aufführung; der Kaiser konnte die Aufführung nicht durchsetzen, da der Theaterunternehmer Affligio von ihm unabhängig war. Das Werk ist eine komische Oper von flottem Gange und keckem Wurfe und wäre der besten Aufnahme sicher gewesen. Gegenüber „Bastien und Bastienne“ ist der Fortschritt unverkennbar, aber auch ein fein empfundener Unterschied in der Gesamthaltung, der direkt durch den Text inspiriert ist. Die äußeren Lebensschicksale brachten es mit sich, daß Mozart zunächst mit vier seriösen Opern herauskam, ehe er den betretenen Weg weiter verfolgen konnte, nämlich mit „Mitridate rè di Ponto“ (Mailand 1770, Text von Parini nach Racine), „Ascanio in Alba“ (Mailand 1771, Text von Parini), „Il sogno di Scipione“ (Salzburg 1772, Serenata, Text von Metastasio) und „Lucio Silla“ (Mailand 1772, Text von da Gamera. Erst 1775 (immerhin mit erst 19 Jahren), brachte Mozart in München die erste komische Oper heraus „La finta giardiniera“ (Text von Calsabigi, überarbeitet [erweitert] von Coltellini). Der Erfolg war ein sehr starker; die Durchtränkung aller Nummern mit melodischem Wohllaut wurde allgemein bemerkt. Nach einer neuen Schablonenoper „Il re pastore“ (Salzburg, Text von Metastasio) folgte wieder ein deutsches Singspiel „Zaïde“ (1780 komponiert, Text von Schachtner), das nicht zur Aufführung kam, auch nicht ganz beendet wurde; in Wien war die Aufführung wegen Landestrauer nicht möglich. Endlich im Jahre 1781, nachdem inzwischen wieder eine Opera seria „Idomeneo, rè di Creta“ in München gespielt worden, gelang es mit Hilfe speziellen Befehls des Kaisers ein Singspiel Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ im Nationalsingspiel in Wien zur Aufführung zu bringen. Dieses reizende Stück ist neben dem „Idemeneo“ das älteste das Repertoire dauernd bereichernde Werk von Mozart. Doch beginnt die große Zeit Mozarts als Opernkomponist erst mit „Figaros Hochzeit“ („Le nozze di Figaro“ 1786 in Wien (Text von da Ponte). Die Intrigen der Italiener, die Mozart in Wien um keinen Preis aufkommen lassen wollten, hätten das Werk fast zu Fall gebracht; dennoch wurde es mehrere Male mit steigendem Erfolge gegeben und 1787 in Prag mit Enthusiasmus aufgenommen, was Mozart veranlaßte, seine nächste Oper „Don Juan“ (Don Giovanni, Text von da Ponte) für Prag zu schreiben (1787). Es folgten noch die komische Oper „Cosi fan tutte“ (Text von da Ponte) 1790 in Wien, die seriöse „La Clemenza di Tito“ (Text von Metastasio) 1791 in Prag und endlich sein letztes Bühnenwerk, die deutsche große Oper, die „Zauberflöte“ 1791 für Schikaneders Theater in Wien (Text von Schikaneder).

Im Vergleich mit derjenigen anderer Opernkomponisten, besonders italienischer, ist die Liste der Bühnenwerke Mozarts nur

klein; aber sie bedeutet auch nur einen kleinen Teil seiner schöpferischen Tätigkeit. Und wenn von all den aufgezählten Werken nur drei (oder mit der „Entführung" und „Cosi fan tutte" fünf) wirklich noch allgemein gekannt und geschätzt sind („Figaro", „Don Juan" und „Zauberflöte"), so ist das zwar wiederum nur ein kleiner Teil dessen, was er geschrieben, aber es ist mehr als von irgend einem zeitgenössischen Opernkomponisten, ausgenommen Gluck, übrig geblieben. Versuche, weiter zurückzugreifen, sind nicht ohne Glück gemacht worden, und auch der „Titus" wird noch manchmal hervorgeholt. Aber selbst Glucks „Orpheus", „Alceste„ Armide" und die beiden „Iphigenien" sind dem deutschen Volke, nein sagen wir der Welt, nicht annähernd so ans Herz gewachsen, wie die drei Hauptopern Mozarts. Von diesen dreien aber sind zwei auf italienischen Text komponierte wirkliche italienische komische Opern.

Stilisierung des Tragischen in der komischen Oper. Niemand wird den Italienern wehren können, in „Figaro" und „Don Juan" die Krone der italienischen Opera buffa zu sehen; aber diese Krone ist aus echtem deutschen Golde geschmiedet, nur die Fassung ist italienisch und wieviele deutsche Hörer wissen überhaupt heute etwas davon, daß der trotz aller Mängel populär gewordene deutsche Text nur eine nachträgliche Uebersetzung ist? Alle noch so berechtigten und noch so wohlgemeinten Versuche, diese im Gemeinbewußtsein fest eingewurzelten Texte durch bessere Uebertragungen zu ersetzen, sind deshalb aussichtslos. Vor dem strengen Richterstuhle des musikalisch-dramatischen Theoretikers bestehen vielleicht Mozarts Opern schlechter, als diejenigen Glucks, und doch — sie sitzen in der allgemeinen Wertschätzung fester als die irgend eines Komponisten! Die Antwort auf die Frage, warum das so kommen mußte, haben wir bereits gegeben: die Rückkehr zur Natur, zur naiven Spontaneität der Erfindung hat in Mozart ihren vornehmsten Repräsentanten gefunden. Seine Melodien sind überall so direkt aus der Stimmung der Situation heraus entsprungen, daß selbst kleine, durch schlechte Uebersetzung des ursprünglichen Textes verschuldete Verstöße gegen die strengen Gesetze der Wortdeklamation ungerügt in Kauf genommen werden. Der verklärende Schimmer des heiteren persönlichen Naturells Mozarts liegt über dessen gesamten Werken und wirkt selbst da wohltuend und erlösend, wo er ernste Töne anschlägt. Gewiß vermag uns der Schmerz der Elvira, ja selbst der Donna Anna nicht mit dem erhabenen Schauder zu packen, wie etwa derjenige der Alceste oder, wenn wir vorgreifen, derjenige der Leonore im Fidelio: das Ernsthafte ist bei Mozart überall gewissermaßen seiner herbsten Bitterkeit entkleidet, die Illusion ist nicht bis zur letzten Konsequenz getrieben, sondern über dem Ganzen liegt so etwas wie ein Schimmer der Märchenhaftigkeit, welcher selbst die gepfählten Köpfe verschmähter Liebhaber nicht wirklich grausig erscheinen läßt; und wenn uns auch beim Pochen des steinernen Gastes ein wenig gruselt, so graust's uns darum doch nicht wirklich, und dem bestraften Bösewicht gönnen wir die Peinigung durch leibhaftige Teufelchen, ohne

ernsthaft in Erregung zu geraten. Trotz der in wahrhaft meisterlicher Weise gelungenen Vermeidung alles Karikierens des Seriösen, steckt eben in diesen vollendetsten Typen der komischen Oper noch etwas von der Verwendung des „Stile grande" als Folie des Buffostils. Dasselbe gilt für die Gräfin im „Figaro"; man stelle sich nur vor, wie unmöglich die ganze Oper würde, wenn Dichter und Komponist dieselbe ernsthaft tragisch gezeichnet hätten, und man wird das wunderbare Rätsel verstehen, dessen Lösung Mozart gelungen ist. Zugleich aber versteht man dann auch den Zauber, mit dem sowohl „Don Juan" als „Figaro" nach mehr als hundert Jahren mit ungeschwächter Kraft wirkt. Volle Lebenswahrheit darf in der komischen Oper nur das Heitere oder der kleine heilbare Schmerz haben, mit dem gleichen Rechte wie in der Tragödie und der wirklich ernsten Oper das wirklich Komische unmöglich ist. Wer über den Narren bei Shakespeare lachen kann, versteht ihn nicht; aber wer die Donna Anna oder die Gräfin wirklich tragisch nimmt, versteht auch Mozart nicht.

In seinen seriösen Opern ist Mozart nicht größer als die Italiener; deshalb ist der „Titus", obgleich nach dem „Don Juan" geschrieben, ein Werk, an das man nicht denkt, wenn man von Mozart spricht.

VII.

Die Klassiker der Instrumentalmusik:

Haydn. Mozart. Beethoven.

Der neue Stil. Ein Hauch wie Frühlingsluft liegt über den Erstlingen der Literatur der klassischen Periode der Instrumentalmusik. Ausgenommen die Zeit des ersten Minnegesangs zu Anfang des 13. Jahrhunderts und die Blütezeit der mehrstimmigen Chansons im 15.—16. Jahrhundert, ist vielleicht niemals so frisch und fröhlich von Herzen musiziert worden, wie in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als Haydn und Mozart ihre Schwingen entfalteten. Welch ein Abstand dieser Periode von derjenigen der „Nuove musiche" der Florentiner! Dort eine doktrinäre Reform, welche zunächst ihr Wesen darin hat, das Gute, was die vorausgegangene Epoche geschaffen hat, zu schmähen und es über Bord zu werfen, ohne daß man etwas Besseres an seine Stelle zu setzen vermag, der zunächst ziemlich aussichtslose Kampf gegen den Kontrapunkt mit den Waffen einer noch ganz unfertigen, mehr gedachten als wirklich in die Erscheinung getretenen neuen Stilgattung; hier ein unaufhaltsames Durchbrechen einer von niemand gesuchten, aber mit einem Male aller Welt geläufigen und natürlichen Ausdrucksweise, ein lächelndes Beiseiteschieben überlebter Formen ohne allen Kampf, ohne alle Prätension: niemand weiß und niemand fragt, woher das Neue gekommen und was es sei, genug daß es da ist, daß man sich seiner freut.

Freilich ist es nicht vom Himmel gefallen, sondern wurzelt schließlich auch wieder in ähnlicher Weise in der nächsten Vergangenheit, wie trotz ihres letzten theoretischen Ursprungs sogar die Monodie der Florentiner; aber während dort das Neue Opposition und Reaktion war, ist es hier gesundes Ergebnis des natürlichen Wachstums. Es bedurfte der freien Entwicklung der durch keine scholastischen Regeln eingeengten Sangesfreudigkeit während eines und eines halben Jahrhunderts, um zu der Freiheit, Vielgestaltigkeit, Schmiegsamkeit und Dehnbarkeit zu gelangen, welche der Instrumentalsatz der Haydn-Epoche aufweist. Diese Entwicklung vollzog sich teils auf vokalem Gebiete, und da vornehmlich auf dem der italienischen Oper, deren Koloraturarien, so ästhetisch-geringwertig sie vom Standpunkte der dramatischen Theorie aus sind, so wertvoll doch als Glieder der geschichtlichen Entwicklung der Melodik sind; teils geschahen sie auf instrumentalem Gebiete selbst, hier aber noch überwiegend im Banne der fugierten Schreibweise. Auf beiden Gebieten stand der Erreichung der höchsten Kunstziele ein schlimmes Hindernis im Wege, in der italienischen Oper die Inkongruenz zwischen dem nominellen Zwecke und den aufgewandten Mitteln, die Unwahrheit des Ausdrucks, schließlich das Fehlen jedes oder fast jedes Zusammenhangs zwischen Text und Musik; auf dem Gebiete der Instrumentalmusik das Aufgehen in einer ans Handwerksmäßige streifenden Kleinarbeit, welches nur unter den Händen ausnahmsweiser Gigantennaturen wie J. S. Bach und G. Fr. Händel zu großen Dimensionen anwachsen konnte und nur selten mit Glück das Kleine in ein Großes einordnet.

Das „Thema". Der ungeheure Fortschritt, den die nachbachische Zeit gemacht hat, ist die Findung des modernen Begriffes des *Themas* und das Operieren mit dem neuen Begriffe an Stelle des älteren des Motivs in der künstlerischen Konzeption und technischen Ausarbeitung.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß auch das nicht mit einem Male gekommen ist, daß wir den Begriff des Themas einer Form verdanken, welche die Klassiker sogleich fallen ließen, nämlich dem *Konzert* mit seinem Gegensatz zwischen *Tutti-Ritornellen* und *Solo-Episoden*. Vorstufen der für die Formen der Klassiker charakteristischen Themenkontrastierung sind schließlich sogar die *Instrumentalritornelle der Opernarien*, so daß auch hier wieder eine Befruchtung der Instrumentalmusik durch die Vokalmusik konstatiert werden muß. Auch der Kontrast zwischen den *fugierten Tutti-Partien* und den harmlos tändelnden *Bläsertrios* in den französischen Ouvertüren nach 1700 bildet ohne Zweifel eine bedeutsame Vorstufe der Themenkontrastierung in der Sonatenform. Es kann nicht nachdrücklich genug auf die Bedeutung dieser natürlich erst ganz allmählich den Komponisten begrifflich zu Bewußtsein kommenden neuen Elemente hingewiesen werden. Die Bezeichnungen „erstes Thema", „zweites Thema" sind seit Marx' Kompositionslehre aller Welt so geläufig, daß es unzweckmäßig sein würde, an deren Stelle andere Namen einzuführen. Lange vor

Marx hat freilich Heinrich Christoph Koch im 3. Teile seines „Versuchs einer Anleitung zur Komposition" (1793), die seit Haydn eingebürgerten Formen enträtselt und klar definiert, doch ohne so prägnant unterscheidende Termini technici, wie sie Marx mit der Gegenüberstellung der Begriffe Thema und Durchführung geschaffen hat. Koch nennt noch den ganzen ersten Teil eines Sonaten- oder Symphoniesatzes eine einzige „Periode" und betont nur die außerordentliche Erweiterungsfähigkeit derselben, welche zur Unterscheidung eines ersten „mehr rauschenden volltönigen" Teiles und eines „mehr singbaren und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tones vorzutragenden" zweiten Teiles dieser ersten Hauptperiode führt.

Das moderne Thema (Subjekt, Soggetto) ist aber überhaupt etwas ganz anderes als das, was man früher Thema zu nennen gewohnt war (das Thema eines fugierten Stücks); der moderne Begriff des Themas kommt erst auf mit dem Fallenlassen der Fugenarbeit, welche vielmehr nun in einem dem Thementeile gegensätzlichen „Durchführungsteile" in freierer Weise fortleben kann. Wird das Thema zerbrochen, so können Bruchstücke desselben nach Analogie der Fugenarbeit zu neuen Gestaltungen verwertet werden. Das moderne Thema ist also vor allem in erster Linie nicht ein mehr oder minder in sich abgeschlossener Melodieansatz einer einzelnen Stimme, dessen Bestimmung ist, von anderen Stimmen nachgeahmt zu werden, um damit größere Formen zu gewinnen, sondern es ist ein in höherem Grade in sich fertiges, aus dem Zusammenwirken einer mehr oder minder großen Zahl von Stimmen entstehendes Gebilde größerer Ausdehnung; eine vollständige Melodie, welche zunächst gar nicht die Notwendigkeit der weiteren Fortspinnung in sich trägt. Solche Notwendigkeit ergibt sich vielmehr erst aus der Ablenkung in eine fremde Tonart und der Gegenüberstellung eines zweiten kontrastierenden Themas in der fremden Tonart. An die Stelle des durch die Stimmen geführten Themas der Fuge tritt also eine Mehrheit von Themen, deren wechselndes Auftreten, Wegtreten und Wiedererscheinen die große Form zustande bringt.

Subjektivismus des modernen Stils. Der universellere Charakter dieser neuen Art des Aufbaues gegenüber der älteren fugenmäßigen Fortspinnung ist einleuchtend. Denn alle die Mittel, mit denen diese arbeitete, stehen auch ihm nach wie vor zu Gebote, aber dazu eine Menge neuer. Nichts steht im Wege, daß die Stimmen einander prägnante Motive zuwerfen; aber dadurch tritt nicht die einzelne Stimme in den Vordergrund, nicht „das Thema" erscheint herumspringend, seinen Ort wechselnd, sondern wie einander kreuzende Gedanken oder gegeneinander streitende Gefühle desselben Individuums die einheitliche Persönlichkeit derselben nicht in Frage stellen, sondern im Gegenteil konstituieren, so wird die Beteiligung einer Mehrheit von Stimmen an der Bildung des eigentlichen Themas zur Repräsentation einer reicheren Individualität, in hervorragender Weise geeignet zum Ausdruck eines leidenschaftlich bewegten Seelenlebens. Die Möglichkeit, die einzelnen Stimmen, die einzelnen Instrumente zu indivi-

dualisieren und zu selbständigen Wesen zu differenzieren, bleibt natürlich auch ferner dem Komponisten offen und führt, mit Konsequenz ausgebeutet, zu besonderen Kunstgattungen (Programmmusik). Treten alle Stimmen zusammen zum Vortrag einer lang ausgesponnenen Melodie mit einer dieselbe nur harmonisch andeutenden, ruhig gehaltenen oder auch lebhafter figurierten Begleitung, so erscheint nicht eine Stimme als eine Art Hauptperson und die andern sozusagen als dienende Wesen, sondern die Gesangsmelodie erscheint nur als die eigentliche Stimme oder Gebärde des durch die Gesamtheit repräsentierten Individuums. Nur so ist der erhabene Gesang der Adagios Beethovens, der sich aus den schlichten Kantilenen Mozarts und Haydns schließlich herausbildet, richtig zu verstehen und weit entfernt von der rechten Höhe der Auffassung bleibt der, welcher so etwas wie eine Schaustellung, Soloproduktion einer Stimme, gegenüber einem untergeordneten Ensemble heraushört.

Das ausgearbeitete Kantabile. Die Uebertragung des Kantabile, des ausdrucksvollen langausgesponnenen Gesangs auf das Gebiet der reinen Instrumentalmusik ist zum guten Teile das Werk Mozarts; doch ist allerdings nicht mehr genau festzustellen, inwieweit die italienischen Violinisten des 17. Jahrhunderts aus den notierten wenigen langen Noten der Adagiopartien ihrer Sonaten eine wirkliche Kantilene zu entwickeln verstanden. Daß Joh. Seb. Bach in einzelnen Fällen an die Höhe der sublimsten Stellen Beethovenscher Adagios heranreicht, beweist nur aufs neue die inkommensurable Größe seines Genies (vgl. das Choralvorspiel „O Mensch bewein' dein' Sünde groß"). In dem neuen Stile entwickelt sich das Kantabile schon bei Pergolesi, noch mehr bei Fasch und Gluck und vollends bei Fr. X. Richter. Mit Aufgeben der Generalbaßabbreviatur des Akkompagnements wird gleichzeitig die Ueberlassung der Auszierung der Melodie an die Willkür der Virtuosen aufgegeben. Daß Seb. Bach dazu speziell den Anstoß gegeben hat, steht fest, da man ihm einen Vorwurf daraus machte, daß er alle Verzierungen ausschreibe oder anzeige und dadurch die Freiheit der Spieler beeinträchtige. Was aber im allgemeinen seine Kantilenen noch von denjenigen des neuen Stils unterscheidet, ist ihre nach modernem Gefühl zu starke Verzierung: sie mögen, wenn man ein gut Teil ihrer Schönheit auf Rechnung seines Genies setzt und übrigens seine Anforderungen herabmindert, ein Bild geben, wie die Adagios der italienischen Violinisten beschaffen waren. Bei Joh. Stamitz, Joh. Chr. Bach, Mozart und Haydn sind aber die zahllosen Couperinschen Pincés und Pincés renversés (Mordente und Pralltriller) verschwunden und nur soviel von den Verzierungen übrig geblieben, wie zur Flüssigmachung und Belebung der Kantilene dienlich ist.

Idealisierung der Tanztypen. Auf die Bedeutung der Tanzstücke für die Geschichte der Instrumentalmusik wurde wiederholt hingewiesen. Insbesondere muß betont werden, daß die pathetischen vollstimmigen Partien der italienischen Kanzone und Sonate, desgleichen der späteren Symphonie und die Einleitung der

französischen Ouvertüre direkt aus der Pavane herausgewachsen sind, und daß die nicht fugierten Allegropartien im Tripeltakt lange den Charakter der Gaillarde (bzw. Courante und schließlich Gigue und Canarie) nicht verleugnen können. Die Verdeckung dieses Ursprungs durch Vermeidung der Bezeichnung als Tänze, wie auch durch Vermeidung der für die Tänze selbstverständlichen Zweiteilung (oder auch Dreiteilung) durch Reprisen, führte in der italienischen Kirchensonate (Sonata da chiesa) allmählich zu einer Idealisierung der Tanztypen, welche direkt die mancherlei verschiedene Arten bewegterer Sätze entstehen ließ, welche unter dem Namen Aria allegro, Aria allegretto und Aria presto usw. auch in die deutschen Partien und italienischen Symphonien übergingen und schließlich nach Ausstoßung der Ouvertüre und aller fugierten Sätze überhaupt, die moderne Sonate und Symphonie ergaben. Doch nahmen dieselben in der Partie und Symphonie die Zweiteilung mit Reprise wieder an. So fanden die Wiener Klassiker einen allgemeinen Usus bereits voll entwickelt vor, Sätze beliebigen Charakters in zwei Teile mit Reprisen zu scheiden und mehrere solche sich gegeneinander abhebende Sätze zu einem zyklischen Werke zu vereinigen. Der unerschöpfliche Born ihrer Phantasie ließ zu hunderten, nein tausenden solche Gebilde hervorquellen, die wir heute in ihren Quartetten, Symphonien, Sonaten usw. bewundern. Und so schufen sie einen neuen Frühling von vordem nicht dagewesener Frische und Blütenpracht. Das Märchen, daß Haydn der Symphonie und Sonate das Menuett eingefügt habe, ist insofern ein historischer Irrtum, als das Menuett niemals aus diesen Formen verschwunden gewesen ist (auch bei Ph. E. Bach nicht; höchstens kann man sagen, daß Haydn in dem Menuett einen wirklichen Tanz für die Symphonie und Sonate konserviert hat, während er keiner der andern Tanzformen unter ihrem Namen Zutritt gestattete. Die definitive Feststellung der Ordnung der vier Sätze der Sonate ist aber weder Haydns noch Mozarts Werk, sondern das der Mannheimer.

Die Freiheiten des neuen Stils. In den Violinkompositionen selbst schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts (z. B. bei Tarquino Merula) trifft man oft auf einen dem Haydns nahe verwandten Humor der Themenkonzeption, der aber leider nur kurzlebiger Natur ist und zumeist schon an der fugierten Verarbeitung Schiffbruch leidet. Das Neue gegenüber den älteren Versuchen zu einer kecken und übermütigen Schreibweise ist eben der Wegfall dieser Fesseln, das unbehinderte Weiterstürmen des melodischen Gedankens. Wenn auch Haydn, wie bemerkt, darin Vorgänger hatte, so hat doch keiner derselben sich so produktiv, so unerschöpflich in immer neuen Gestaltungen erwiesen. Die Bedeutung Haydns wurde früh erkannt; schon 1766 nennen die „Gelehrten Nachrichten" des „Wiener Diariums" Haydn den „Liebling der Nation" (!) und heben hervor, daß „die fromme und edle Einfalt seiner Komposition schon empfunden werde, ehe man noch dazu vorbereitet sei". Aufsehen machte seine Neuerung, gelegentlich die beiden Violinen oder gar Violine und Violoncello in Oktave die Melodie führen zu



Jean Philippe Rameau,

geb. 25. Sept. 1683 in Dijon,
gest. 12. Sept. 1764 in Paris.



Christoph Gluck

Christoph Wilibald Gluck,

geb. 2. Juli 1714 in Weidenwang bei Berching (Mittelfranken)
gest. 15. Nov. 1787 in Wien.

lassen, während die Bratsche dazwischen und der Kontrabaß darunter begleitete. 150—200 Jahre früher hatten die Venezianer Organisten, mit Giovanni Gabrieli an der Spitze, dasselbe Erstaunen erregt, als sie zuerst die Oktavverdoppelungen oder Unisonoführungen der Bässe zweier Chöre (vokal oder instrumental) wagten und auch gelegentlich auf Ober- und Mittelstimmen das Prinzip der Verdoppelung durch 4'-Stimmen von der Orgel auf den Vokalchor mit Instrumenten oder den Instrumentalchor übertrugen. Obgleich schon 1618 Prätorius dieses Verfahren vollständig motiviert, blieb es doch noch ziemlich vereinzelt und unentwickelt, so daß Haydn damit Verwunderung erregen konnte, daß er etwas Aehnliches im minder vollstimmigen Satze wagte. Bei Haydn muß die häufige Unisono- oder Oktavführung zweier Stimmen des vierstimmigen (!) Satzes definiert werden als Uebertragung des „galanten" Stils vom Klavier auf das Streichquartett. Dies beliebige Umspringen aus der realen Vier- oder Mehrstimmigkeit in die Drei-, ja Zweistimmigkeit und schließlich in das Unisono aller Stimmen oder aber in die wirkliche Monodie ohne alle Begleitung mit nur gelegentlicher erläuternder Markierung der Harmonie war selbst der Epoche Bach-Händel noch fremd und ist durchaus für die „moderne" Musik charakteristisch. Alle Ausdrucksformen, welche die früheren Epochen einzeln ausgebildet haben, gebraucht die neue Zeit im buntesten Wechsel und mannigfaltigster Kombination, kontrastiert pathetische harmonische Wirkungen durch einschmeichelnde monodisch-melodische, oder rezitativische durch ariös gehaltene, klagend singende durch brillant figurierte — das alles ohne Wechsel des Tempo, selbst innerhalb derselben Themas. Ansätze zu dieser Art der Gestaltung, zum Aufbau größerer Formbruchstücke durch Differenzierung der Elemente des Nacheinander lassen sich wohl in den älteren Fantasien und Tokkaten nachweisen; doch fehlt ihnen da in der Regel die letzte feste Zusammenschließung, die Entwickelung ist noch nicht eine völlig organische, sondern das Ganze zerbröckelt mehr oder minder in heterogene Bestandteile: daher immer das Bedürfnis, die vage Bildweise der Tokkata oder Fantasie sich schließlich zu einer regelrechten Fuge verdichten zu lassen. Der Fugenstil kennt wohl den Kontrast und nutzt ihn bewußt aus, aber nicht sowohl im Nacheinander als im Miteinander; der „Gegensatz" oder Hauptkontrapunkt löst nicht das Fugenthema ab, sondern tritt ihm zeitlich parallel verlaufend gegenüber. Die wirklichen, gegen das Thema abstechenden Episoden der Fugen der Bach-Epoche (besonders in den Orchestersuiten, wo sie zugleich in der Instrumentierung kontrastieren) sind bereits Keime einer neuen Bildweise. Selbst in der Doppelfuge findet das selbständig dem ersten gegenübergestellte zweite Thema erst in der endlichen gleichzeitigen Verbindung mit dem ersten die volle Rechtfertigung seiner Existenz. Die straffste Einheitlichkeit, eine gewisse Kompaktheit und Massivität eignet daher im allgemeinen dem älteren Stile im Vergleich mit dem neuen. Das Band, welches im letzteren die verschiedenartigsten Elemente verbindet, ist ein in eminentem Sinne geistiges, transzendentes;

dasselbe spottet des Versuches der Formulierung fester Regeln, sein Wesen ist die souveräne Herrschaft des Geistes über die Materie. Nicht mit Unrecht sieht man in dem polyphonen Stile den natürlichen Ausdruck eines Zeitalters, in welchem der einzelne sich durchaus nur als Glied einer Allgemeinheit fühlte, und in dem modernen Stile dagegen die reiche Entfaltung der bewußten Individualität; vielleicht ist eine zukünftige Phase der Menschheitsentwickelung die natürliche Reaktion der Allgemeinheit gegen solche Individualisierungsbestrebungen — welchen Musikteil dieselbe zeitigen könnte, vermögen wir jetzt nicht einmal zu ahnen!

Das Orchester. Eine der merkwürdigsten Tatsachen der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist die Individualisierung der Orchesterinstrumente, aber nicht in dem Sinne, daß die einzelnen an dem Ensemble beteiligten Instrumente sich zu selbständigen Einzelwesen herausbildeten, deren wechselndes bedeutsames Hervortreten einem Streit oder einem Zusammenwirken verschiedener Individuen entspräche, sondern im Gegenteil in dem bereits angedeuteten Sinne des verschiedenartigen Ausdrucks der Empfindungen eines und desselben Individuums. Jene verschärfte Individualisierung, welche die einzelnen Instrumente zu Personen stempelt, blieb dem 19. Jahrhundert vorbehalten. Das 16. Jahrhundert kannte eine bewußte Ausnützung des verschiedenen Ausdrucks der einzelnen Instrumente überhaupt noch nicht, sondern beschränkte sich darauf, mehrstimmige Tonsätze womöglich nur von Instrumenten einer und derselben Klangfarbe ausführen zu lassen, weshalb so ziemlich alle Instrumente in verschiedenen Größen und Tonlagen entsprechend den vier Gattungen der Menschenstimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß gebaut wurden. So hatte man nicht nur wie heute Streichinstrumente verschiedener Größe, sondern auch Lauteninstrumente verschiedener Größe und Tonlage, und desgleichen alle Arten von Blasinstrumenten in ebensolchen Verschiedenheiten der Dimensionen (Flöten in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßlage, Schalmeien bis herunter zum Kontrabaß-Bomhart, Zinken und Posaunen, Quartette von Krummhörnern usw.). Bei größeren Aufführungen vereinigte man allerlei solche Chöre zu einem großen Ensemble oder ließ die Chöre miteinander abwechseln. Die Erweiterung über den Umfang der Singstimmen hinaus (Einführung von 4-Fuß- und 2-Fuß-Instrumenten [kleine Geigen, Flöten] zur Verstärkung der Melodie in der höheren Oktave, desgleichen die von 16-Fuß-Instrumenten, wie Kontrabaß, große Baßlaute und Doppelquintbomhart zur Verstärkung des Basses in der tieferen Oktave) änderte zunächst an diesem Gebrauche nichts. Versuche wie derjenige Monteverdis, die Klangfarbe einzelner Instrumente zur Charakteristik des Ausdrucks zu verwerten, blieben durchaus vereinzelt und selbst noch zur Zeit Bachs und Händels kann man von einer Charakteristik der Instrumentierung noch nicht reden, wenn auch z. B. die Heranziehung von Trompeten und Pauken zur Erzielung von Glanz und Festlichkeit oder die ausgedehnte Verwendung eines Paares von Flöten oder Oboen d'amour zur Begleitung einer Arie die Ansätze zu solcher Charakteristik enthält.

Die Bläserstimmen sind zur Zeit Bachs im allgemeinen noch durchaus nur „di rinforza“ und können in vielen Fällen ohne Verstümmelung des Satzes weggelassen werden. Die Oboen gehen mit den Violinen unisono, die Fagotte mit den Bässen, die Hörner und Trompeten erhalten vereinfachte Umformungen der Stimmgänge, zu deren Verstärkung sie dienen sollen. Bescheidene Anfänge zur Emanzipierung der Bläser aus solcher untergeordneten Rolle finden sich dagegen gelegentlich in den Episoden vieler französischen Ouvertüren (Orchestersuiten), besonders bei Förster, J. Fr. Fasch, Telemann und J. S. Bach. Die eigentümliche melancholische Färbung des Tones der Holzblasinstrumente führt die Komponisten ganz unwillkürlich dahin, ihnen kleine Soli von obstinatem Charakter zu geben, welche höchst originell gegen den Glanz und Schwung der von den Streichinstrumenten vorgetragenen Ideen abstechen. Auch wo dieselben mehr tändeln als klagen, haftet doch ihrer naiven Fröhlichkeit etwas Rührendes an. Bei Händel und Bach kommt in den ernstesten Vokalwerken diese Eigenschaft der Holzbläser in hervorstechender Weise zur Geltung und besonders die tiefe Melancholie des Fagotts bringt gewaltige Wirkungen hervor. Aber von einer wirklichen Individualisierung der Bläser kann man doch vor Haydn überhaupt nicht sprechen: das höchste ist bei Bach und Händel doch eine der Registrierung auf der Orgel vergleichbare Bestimmung einer Grundfarbe für ganze Sätze oder längere Strecken durch die Wahl der Instrumente. Tatsächlich beherrscht diese orgelmäßige Art, für Orchester zu denken, das wechselnde Anziehen und Abstoßen von Registern, auch mit Analogien für das Uebergehen von einem Manual auf das andere, die ganze vorhaydnsche Orchestermusik. Da auch die Klaviere der Zeit allerlei Registerzüge hatten, Oktavkoppel, zwei an Tonkraft verschiedene Manuale, Jeu de buffle usw., so kann uns das gar nicht wundernehmen, und nur so ein halb wild gewachsener Musiker wie Haydn, der gar keine regelrechte Schablonenerziehung genossen hatte, als er anfing berühmt zu werden, konnte hierin eine Aenderung schaffen. Das buntwechselnde Spiel mit den verschiedensten Klangfarben in kürzestem Abstande ist eine geradezu unerhörte Neuerung, wenigstens in der Form, wie es Haydn in Gang brachte, als Mittel der direkten Darlegung und Fortspinnung der Melodie. In der Gestalt der echoartigen Einschaltungen anders gefärbter kleiner Bruchstücke ist der Instrumentationswechsel alt; die begleitete Vokalmusik hatte durch imitierende Ausfüllungen der Pausen der Singstimmen eine Reihe weiterer Annäherungen an die neue Praxis vorbereitet; auch die usuelle Satztechnik der Triosonaten durch das ganze 17. Jahrhundert bis in das 18. Jahrhundert hinein hatte gewisse Formen der Beteiligung zweier Instrumente, doch fast immer nur solcher von gleicher Klangfarbe, an der Fortspinnung eines melodischen Fadens eingebürgert: die Idee aber, einen ganzen Komplex verschiedener Instrumentalstimmen an der Melodieführung zu beteiligen und den verschiedenen Charakter derselben für die Nuancierung des Ausdrucks auszunutzen, ist denn

doch etwas ganz Neues. Selbst die durch gedrängte Stimmeneinsätze mit Imitation entstehenden Wirkungen des Auftürmens, welche in den Fugen Bachs und auch schon vor ihm im Vokalsatze vorkommen, können höchstens als ein Element angesehen werden, das die neue Art der Stimmenbehandlung vorbereiten half. Das durchgreifende Neue ist aber die Ersetzung des Begriffs der Einzelstimmen, welche gesondert nebeneinander hergehen oder miteinander wechseln, durch denjenigen einer einheitlichen Beseelung derselben, derart, daß nach Belieben bald dieses bald jenes Instrument zur Aussprache des fortlaufenden Gedankens herangezogen wird. Vielleicht ist der erste Satz von Beethovens Sinfonia eroica das Werk, in welchem diese eine neue Aera der Tonkunst eröffnende neue Idee ihre vollendetste Verwirklichung gefunden hat. Da ist kaum irgendwo für eine längere Strecke ein Instrument oder selbst eine Gruppe von Instrumenten als Träger der Melodie zu bezeichnen, vielmehr durchmißt diese fortgesetzt alle Höhen und Tiefen und spricht bald in den Streichern, bald in den Bläsern mit intensivstem Ausdruck. Es sei nur an eine Stelle speziell erinnert:



die aber durch andere weit überboten wird, in denen wechselnd die tiefsten Baßregionen, die schwindelnde Höhe der Holzbläser und die sonore Mitte der Hörner Träger des Ausdrucks sind, ohne daß darum der melodische Zusammenhang irgendwie unterbrochen erscheint. Erst von solchen höchsten Leistungen des neuen Stilprinzips aus begreift man völlig den Sinn der Neuerung auch in ihren minder auffälligen Erscheinungsformen bei Haydn. Dies Indienststellen der zahllosen verschiedenen Ausdrucksmodalitäten des gesamten Instrumentalkörpers des Orchesters für die einheitlichen herrschenden melodischen Ideen ist etwas viel Erhabeneres und Bedeutenderes als die noch so raffinierte Ausnutzung der Assoziationen hervorrufenden Klangfarben zur Charakteristik eines zu illustrierenden Wortinhalts, sei es in der Oper oder in der Programmmusik.

H. Kretzschmar spricht die Ansicht aus, daß die Ausschließung des Klaviers aus dem Orchester den Anlaß gegeben habe zu einem freieren Verkehr der Stimmen unter einander (Führer durch den Konzertsaal 1. Bd., 2. Aufl., S. 56). Die umgekehrte Schlußfolgerung dürfte vielleicht der Wahrheit näher kommen, nämlich, daß das neue Stilprinzip der Heranziehung aller Stimmen zur Teilnahme an der Themengestaltung selbst ein solches unausgegorenes Element, ein solches halbfertiges und vom Zufall der Qualität des Akkompagnisten abhängiges Kunstmittel nicht duldete. Die tragende Idee des neuen Stils mußte den Generalbaß fortfegen. Und darin liegt auch die Erklärung für dessen geräuschloses Verschwinden; nicht die Abschaffung des Continuo war eine weltbewegende Tat, sondern der Uebergang von der realen Mehrstimmigkeit zu der ideellen universellen Einstimmigkeit mit souveräner Beherr-

schung der Mehrstimmigkeit. Diese aber hat nicht ein Mensch zuwege gebracht, sondern sie ist die Tat eines Jahrhunderts. Darum ist ihr Schöpfer nicht nachzuweisen.

Quartett und Symphonie. Ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts, oder nur wenig später, kommt die angedeutete Umwandlung des Stils der Kammer- und Orchestermusik plötzlich zum Durchbruch und die alten Formen werden samt und sonders mit einemmal von einer großen Anzahl von Komponisten beiseite geschoben: die französische Ouvertüre, das Concerto grosso, die Partita (Suite), die italienische Sonate, die Fuge mit Präludium, alle diese um 1700 herrschenden Lieblingsformen veralten plötzlich und machen einer einzigen neuen Form Platz, welche für Einzelinstrumente ebenso wie für das verschiedenartigste Ensemble, bis zum vollen Orchester allgemein in Aufnahme kommt, die mehrsätzige Sonate, deren erster Teil die im engeren Sinn sog. Sonatenform hat. Daß die Mannheimer Schule diesen Umschwung bewirkt hat, kann heute als erwiesene Tatsache gelten. Nun taucht anfangs der 60er Jahre aus der Flut neuer Erscheinungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik die Gestalt Joseph Haydns auf. In allerlei fast gleichzeitigen Druckausgaben (Venier, La Chevardière und Leduc in Paris, Roger in Amsterdam, Bremner in London) erscheinen Haydns erste Quartette und Symphonien neben solchen von Joh. Stamitz, J. Christ. Bach, Jomelli, Boccherini und vielen anderen, anfangs kaum bemerkt, steigen aber schnell in der allgemeinen Würdigung und stehen bald unbestritten an der ersten Stelle. Was dieselben von Anfang an auszeichnet und die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist der kecke Wurf, die naturwüchsige Lustigkeit und Ursprünglichkeit der Ideen seiner Allegrothemen und die Wahrheit und Ausdruckskraft seiner Andantes, weiterhin aber, nachdem ihm mit wachsender Uebung die Schwingen gewachsen, die erstaunliche Kunst seiner Themenverarbeitung in dem durch ihn erst so recht eigentlich zur Bedeutung eines selbständigen Faktors gebrachten Durchführungsteile. Die Faktur der ersten Haydnschen Werke ist eine sehr einfache, fast kindliche; aber überall tritt die Originalität seines Talents hervor. Haydn ist nicht wie Händel und Bach auf der Orgelbank groß geworden und im Fugenstile nach strenger Observanz erzogen, sondern halb wild gewachsen, ein echtes Kind des Volks mit dem Herzen voller Melodien, und schulte sich eigentlich erst selbst in der Praxis des musikalischen Schaffens. Aehnlich wie einer seiner besten Vorläufer, Joh. Frdr. Fasch, komponierte er frisch darauf los, ehe er gelernt hatte, wie das „nach den Regeln" anzufangen sei: gerade dadurch aber wurde erklärlich, wie er von Anfang an zu dem hervorragendsten Vertreter des neuen Stils werden konnte.

Haydns Leben. Joseph Haydn ist am 1. April 1732 zu Rohrau in Niederösterreich geboren und starb am 31. Mai 1809 in Wien. Aus dem Vaterhause (der Vater war ein armer Stellmacher) kam Haydn schon mit fünf Jahren, nämlich zu einem Verwandten, dem Schulmeister Frankh in Hainburg, welcher die früh sich zeigende Begabung des Knaben

für Musik ausbilden sollte. Drei Jahre später nahm der Wiener Hofkapellmeister Georg Reutter Haydn mit nach Wien als Kapellknaben am Stefansdom. Auch Haydns Bruder Michael, der nachher als Kirchenkomponist zu Ansehen gelangte (geboren 1737, gest. 1806 zu Salzburg als erzbischöfl. Kapellmeister), wurde 1745 nach Wien gezogen, und da dessen Stimme sich als besser erwies als die Josephs, so wurde letzerer, als die Mutation eintrat, entlassen und darauf angewiesen, sich selbst zu ernähren (1750). Die bisherige musikalische Ausbildung Haydns hatte sich in der Hauptsache auf Singunterricht und Violinunterricht erstreckt; wahrscheinlich auch auf etwas Klavierspiel. Zur Komposition hatte er keinerlei Anweisung erhalten, schrieb aber schon damals lustig darauf los. Seinen Unterhalt verdiente er nur durch einigen Privatunterricht, auch wurde er zeitweilig von dem damals in Wien lebenden Porpora als Akkompagnist in dessen Gesangsstunden verwendet, was seine theoretische Bildung wohl einigermaßen förderte. Trotz mangelnder Ausbildung schrieb aber Haydn schon mit 19 Jahren die Operette „Der neue krumme Teufel" für den Komiker Kurz, welche mehrmals mit gutem Erfolg aufgeführt wurde (die Musik ist verloren). Auch verbreiteten sich um diese Zeit allerlei Instrumentalstücke (Kassationen, Divertissements für Streichinstrumente und Streich- und Blasinstrumente) von Haydn. Einen ersten kunstverständigen Gönner fand Haydn in dem Baron von Fürnberg, der ihn wiederholt auf sein Gut Weinzierl einlud und ihn direkt veranlaßte, für seine Kammermusikveranstaltungen einige Quartette zu schreiben, ein Ensemble, welches Haydn von da ab der vorher allgemein gepflegten Trio-Sonate dauernd vorzog und das durch ihn zu hervorragender Bedeutung in der Geschichte der Instrumentalmusik gelangte. Das erste der 18 für Fürnberg geschriebenen Quartette (B-dur 6/8) entstand 1755. Auf Empfehlung Fürnbergs wurde Haydn 1759 als Kammerkomponist des Grafen Morzin auf Lukavec angestellt, desselben, der fast 30 Jahre früher J. Fr. Fasch als Komponisten engagierte. In Lukavec schrieb Haydn 1759 seine erste Symphonie (D-dur 4/4), sowie eine Anzahl später unter die Symphonien gerechneter Divertissements. Diese ersten Quartette und ersten Symphonien Haydns entstammen aber einer Zeit, wo der Ruhm der Mannheimer bereits ein allgemeiner war (Joh. Stamitz starb 1757!) und stehen auch durchaus nicht auf der künstlerischen Höhe der Mannheimer Symphonien. Die im Druck befindliche Gesamtausgabe der Werke Haydns belegt in bestimmtester Weise, wie Haydn erst allmählich von bescheidenen primitiven Anfängen aus sich zu dem kühnen Fluge der Gedanken erhoben hat, der ihn über seine Vorbilder erhob. Obgleich Graf Morzin nicht litt, daß seine Musiker sich verheirateten (doch war auch Fasch verheiratet, als er nach Lukavec ging), knüpfte doch Haydn während der Lukavecer Zeit ein Eheband, leider ein sehr unglückliches (die Frau war zänkisch und unmusikalisch, und Haydn lebte die letzten Jahre vor ihrem 1800 erfolgten Tode

getrennt von ihr). 1761 löste der Graf seine Kapelle auf; doch fand Haydn sogleich eine andere und bessere Stellung bei dem Fürsten Paul Anton Esterhazy in Eisenstadt, zunächst als zweiter Kapellmeister, später unter Fürst Nikolaus Joseph Esterhazy, nachdem der erste Kapellmeister G. J. Werner gestorben (1766) als alleiniger Kapellmeister. Damit rückte Haydn in die Stellung ein, welche er bis zu seinem Lebensabend behielt; denn zwar löste Fürst Anton Esterhazy 1790 die schon 1769 nach Schloß Esterhazy verlegte Kapelle auf, aber Haydn behielt 1400 Gulden Pension und wurde 1794 von dem nächsten Erben Fürst Nikolaus, der die Kapelle wieder einrichtete, reaktiviert. Abgesehen von zwei Reisen nach London, 1791—1792 und 1794—1795, welche Haydn auf besondere Einladung zur Direktion einer Anzahl von Konzerten mit eigenen Symphonien antrat, hat Haydn Oesterreich nicht verlassen und besonders Wien als seine engere Heimat betrachtet. Wien gelangte seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu dem Rufe der Musikstadt par excellence (Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert). Eine Gesamtausgabe der Werke Haydns erscheint seit 1910 unter Redaktion von E. Mandyczewski im Verlage von Breitkopf u. Härtel. Das Leben Haydns beschrieben zuerst A. K. Dies und G. A. Griesinger (beide 1810), eine umfassende Biographie begann K. F. Pohl (2 Halbbände 1875, 1888; die Beendigung hat Eusebius Mandyczewski übernommen). Lebensbilder schrieben auch Leop. Schmidt (2. Aufl. 1907) und Michel Brenet (1909 franz.). Vgl. auch L. F. Pohl „Haydn in London“ (1867). Denkmäler wurden Haydn errichtet 1795 zu Rohrau (Büste) und 1887 in Wien (Standbild von Natter).

Haydns Stil. Was die Werke Haydns auszeichnet und schnell die Aufmerksamkeit der Welt auf den neuen Meister lenkte, ist die schlichte Natürlichkeit und lyrische Gliederung seiner Hauptthemen, die für sein gesamtes Schaffen charakteristisch geblieben ist. Und darauf beruht in erster Linie seine beispiellose Popularität. Einem höhere Anforderungen stellenden geläuterten Kunstgeschmacke aber zwingt seine meisterliche Gewandtheit in der Ausspinnung der Themen und ihrer Verarbeitung Bewunderung ab. Ist ihnen Stamitz an Kühnheit der Erfindung und souveräner Herrschaft über alle Nuancen des Ausdrucks überlegen, so öffnet dagegen Haydns Weitung der Formen zu vorher unbekannten Dimensionen ganz neue Wege für die fernere Entwicklung der Kunst. Sehr lehrreich ist die Vergleichung Haydnscher Menuette mit solchen von Stamitz; es wird schwer halten, die Haydnschen nach ihrem thematischen Gehalt als wertvoller als die Stamitzschen zu erweisen, aber Stamitz hat an solche Erweiterungen der Form des Menuett, wie sie Haydn gebracht hat, überhaupt niemals gedacht. Und so ist es auch mit allen andern Sätzen. Die frappante Natürlichkeit und sozusagen Selbstverständlichkeit der Themen trug Haydn seitens der Kunstgenossen begreiflicherweise zunächst ebenso lebhaften Tadel ein, wie sie die Masse elektrisierte; man sprach von Tändelei und Entwürdigung der Kunst zu kindischem Spiel. Aber Haydn ließ sich nicht be-

irren und fuhr fort an seiner Art festzuhalten; wußte er doch mehr und mehr den Schwerpunkt der Kunstarbeit in die Durchführungsteile zu verlegen und mit dem, was er da leistete, auch die strengsten Kunstrichter zum Verstummen zu bringen. Auch die langsamen Mittelsätze Haydns zeigen vielfach dieselbe Art des Vorgehens, das Hinstellen eines Themas von primitivster Einfachheit und überzeugendster Natürlichkeit, das aber in weiterem Verlaufe entweder durch eine raffinierte figurative Ausgestaltung, oder aber auch durch Anwendung seines Prinzips der Auseinanderlegung in seine Elemente und buntgestaltige Verarbeitung dieser das Interesse in immer wachsendem Grade fesselt, bis die endliche Rückkehr zur einfachen Form wieder mit Freuden begrüßt wird.

Haydns Symphonien. Als Gesamtzahl der Symphonien Haydns gibt E. Mandyczewski in der Einleitung der Gesamtausgabe 104 an, ohne die Opernouvertüren. Haydn hat für das Marionettentheater in Eisenstadt bzw. Esterhazy eine ganze Reihe Opern geschrieben, einschließlich des „Neuen krummen Teufels", der für Wien geschriebenen „La vera costanza" (1776), die aber nicht dort sondern erst 1791 in Paris aufgeführt wurde, wo die Partitur sich 1879 wiedergefunden hat, und des 1794 in London begonnenen aber nicht beendeten „Orfeo" 24; er selbst sah aber das Hauptfeld seiner Tätigkeit nicht in der Bühnenkomposition. Haydn rechnete viele der Werke, welche wir jetzt als Quartette oder Kassationen kennen, ebenfalls zu den Symphonien, was man sich so zu denken hat, daß dieselben nicht für solistische, sondern orchestermäßige Besetzung gedacht waren. Eine strengere Scheidung zwischen Kammermusik und Orchestermusik entwickelte sich bei Haydn erst allmählich; auch die freie Beteiligung der Bläser an der thematischen Arbeit steht nicht mit einem Male fertig da, sondern tritt erst nach und nach in die Erscheinung, wozu gerade die für solistische Besetzung berechneten Kassationen (Divertissements, Serenaden, Notturni) wesentlich fördernd gewesen sein mögen. Diese meist aus einer größeren Zahl von Sätzen bestehenden, und bezüglich deren Ordnung keinerlei festen Regeln unterliegenden Werkchen sind nichts anderes als Nachkömmlinge der alten Suite (Partie). Ihre Bestimmung ist nicht der Vortrag im Konzert, sondern zur Unterhaltung bei Tisch oder als Huldigung zu Geburtstagen, Ständchen u. dgl.; sind sie zum Vortrag im Freien bestimmt (Serenade, Kassation, Notturno), so beschäftigen sie gewöhnlich eine größere Anzahl Bläser. Von Haydn existieren manche derartige Werke in mehrerlei Bearbeitungen (ohne und mit Bläser, für eine kleinere oder größere Anzahl Instrumente); gerade ihnen verdankte er seine erste Popularität. Die mancherlei reizvollen Wirkungen, welche das wechselnde Hervortreten der in derselben beschäftigten Bläser ergab, mußte naturgemäß dazu Anlaß geben, auch in der Symphonie die Bläser aus ihrer Rolle nur verstärkender Zusätze zu befreien. Die französische Ouvertüre hatte zwar schon lange gelegentlich die Bläser auch in größerer Anzahl

herangezogen; J. Fr. Fasch geht in einer seiner Suiten (G-dur) bis zu 2 Hörnern, 2 Flöten, 2 Oboen und Fagott außer dem durch Cembalo verstärkten Streichorchester — eine Besetzung, welche Haydn erst sehr spät in seinen Symphonien verlangt! Haydns Orchester beschränkte sich anfangs durchaus wie das der Mehrzahl der Mannheimer Symphonien auf den Zusatz von 2 Oboen und 2 Hörnern zum Streichorchester, nur selten tritt noch eine Flöte hinzu oder ein obligates (solistisch behandeltes) Streichinstrument, was aber gegenüber der vorhaydnschen Praxis durchaus keine Neuerung ist. Klarinetten fordert Haydn vor der Londoner Zeit nicht und auch Pauken hat er nur in einzelnen der vor 1790 geschriebenen Symphonien später nachgetragen. Trompeten (und dann auch Pauken) sind aber sogar schon in mehreren Symphonien von Johann Stamitz gefordert, der Klarinetten zwar nicht in der Druckausgabe vorschreibt, sie aber (vermutlich statt der Oboen) schon 1751 benutzt hat. Für diese Beschränkung ist wahrscheinlich die Besetzung des Esterhazyschen Orchesters maßgebend gewesen. Keinesfalls kann man sagen, daß Haydn durch die Vergrößerung des Orchesterapparates die Aufmerksamkeit auf seine Symphonien gezogen hat; er war bereits in Paris und London berühmt, ehe er seinem Orchester die Gestalt gab, welche wir jetzt das Haydnsche Orchester zu nennen gewohnt sind und Cannabich und Karl Stamitz sind ihm mit der Vergrößerung des Orchesters vorangegangen. In Paris wurde Haydn zuerst berühmt durch eine Aufführung seines „Stabat Mater" (1781), dessen großer Erfolg dem Direktor des Concerts spirituels Anlaß gab, sich mit Haydn direkt in Verbindung zu setzen. Haydn schrieb daher 1784 sechs Symphonien eigens für dieses nunmehr Concerts de la Loge Olympique genannte Pariser Konzertunternehmen (darunter die von den Franzosen mit den seither bekannt gebliebenen Namen belegten L'ours (C-dur), La Poule (G-dur) und La Reine (B-dur). Andere durch Beinamen charakterisierte Symphonien aus der vorlondoner Zeit Haydns sind: Le Midi (C-dur), Le Soir (G-dur), La matin (D-dur), die Abschiedssymphonie (Fis-moll), Merkur (Es-dur), La lamentatione (F-dur, mit Benützung der kirchlichen Melodie der Klagelieder Jeremiae), Maria Theresia (C-dur), La passione (F-moll), der Schulmeister (Es-dur), die Feuersymphonie (A-dur), La chasse (D-dur); auch die Kindersymphonie gehört noch in die vorlondoner Zeit. Als 1790 die Esterhazer Kapelle aufgelöst wurde, zog Haydn nach Wien und hatte nun hinlänglich freie Zeit, der wiederholten Einladung nach London Folge zu leisten, um dort gegen ein erhebliches Honorar eine Anzahl neuer Symphonien zu dirigieren. Daß Haydn mit den für London geschriebenen Symphonien noch mehr als mit den für Paris geschriebenen einen freieren Flug nimmt, seine Anforderungen an Spieler und Hörer höher spannt, ist nur natürlich, da ihm keinerlei Schranken gezogen waren. Die zwölf 1791—1794 komponierten „englischen" Symphonien repräsentieren daher sowohl äußerlich als innerlich den

auf der Höhe seiner Leistungen als Instrumentalkomponist angelangten Haydn. Diese zwölf Symphonien unter denen sich die mit dem Paukenschlag (G-dur), die mit dem Paukenwirbel (Es-dur), der Militärsymphonie (G-dur) und die Glockensymphonie (D-dur) befinden, bilden mit der sog. Oxfordsymphonie, welche schon 1788 geschrieben, aber gelegentlich Haydns Promotion zum Dr. mus. in Oxford (1791) gespielt wurde, den eigentlichen Bestand der heute noch allgemein bekannten und in der Wertschätzung der Welt festsitzenden Symphonien Haydns; die Breitkopf und Härtelsche Ausgabe von Symphonien Haydns enthält außer den zwölf englischen noch eine in D-dur (Nr. 10) und eine in G-dur (Nr. 13). Franz Wüllner gab sechs Pariser Symphonien Haydns heraus; die Mehrzahl der Symphonien Haydns existiert aber überhaupt nicht in neueren Drucken (94 wurden nur in Stimmen gedruckt [leider sehr inkorrekt] 40 derselben erschienen auch in Partitur, 29 sind überhaupt niemals gedruckt worden).

Haydns Quartette. Als wirkliche Neuschöpfung Haydns muß das Streichquartett betrachtet werden als eine für solistische Besetzung berechnete Kunstgattung. Wie schon bemerkt, unterschied Haydn anfänglich selbst nicht streng zwischen Quartetten, Kassationen und Symphonien. Doch vergrößerte sich selbstverständlich mit der Heranziehung eines größeren Instrumentalkörpers und der Bestimmung der Werke für den Konzertvortrag durch große Orchester, deren Besetzung Haydn bekannt war, der Abstand der Symphonien und der Kammermusikwerke immer mehr. Aber bei aller Verschiedenheit, welche die Vielheit der selbständig an der Entwicklung und Verarbeitung der Themen sich beteiligenden Instrumente und die bedachte Ausnützung der dynamischen Wirkungen des Orchesters bedingt, bleibt doch die Faktur der Quartette und sonstigen Kammermusikwerke Haydns eine der den Symphonien analoge, nur verfeinert die Beschränkung auf Solisten, die als Virtuosen angesehen werden dürfen, die Arbeit immer mehr. Auch die Quartette Haydns erschienen zuerst in größerer Zahl in Paris, ja die Pariser Ausgaben enthalten mehr Quartette als Haydn geschrieben; die in den Quartetten der mittleren Zeit hervortretende Neigung Haydns, die erste Violine als Prinzipalinstrument zu behandeln, wurde ihm von der Kritik als Mangel vorgeworfen und verschwindet in den späteren Quartetten mehr und mehr; die Oktavverstärkung der Melodie, welche in seinen ersten Arbeiten Aufsehen machte, tritt später nur mehr ganz ausnahmsweise auf und das Ideal der gleichmäßigen Beschäftigung aller vier Instrumente wird immer mehr realisiert. Der kecke Wurf der Themen Haydns, die gewählte Führung der Harmonie, die echt violinmäßige Schreibweise im ganzen wie im einzelnen hat den Quartetten Haydns noch heute, nach mehr als 100 Jahren die volle Frische ihrer Wirkung bewahrt; man darf dieselben, ohne seine anderweitigen Leistungen herabzusetzen, als die eigentliche Krone seiner Schöpfungen betrachten. Da Mozarts kurze Schaffenszeit mitten in diejenige Haydns hineinfällt, so ist

es nur natürlich, daß derselbe Meister, der zunächst Mozarts Vorbild war, in der Folge sich auf des Schülers Schultern stellte und aus Mozarts Eigenart neue Anregungen, besonders nach Seite der Veredelung der Melodieführung hin empfing. Auch Boccherini, dessen Werke Haydn kennen lernte und hochschätzte, ist nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen geblieben. Zu den bedeutendsten Vorläufern der Quartette Haydns gehören 6 spätestens 1770 gedruckte von Fr. X. Richter. Auch Ph. M. Bachs 1773 geschriebene 6 Quartette fallen noch vor die Zeit der bedeutendsten Quartette Haydns.

Haydns Vokalwerke. Wenn auch Haydn selbst zeitlebens den Schwerpunkt seines Schaffens in der Instrumentalkomposition sah, so sollten doch zwei Vokalwerke seine Leistungen krönen und seinem Ruhme den höchsten Glanz verleihen. Zwar dankt er seinen ersten entscheidenden Erfolg im Auslande (Paris) dem Stabat Mater und schrieb eine ganze Reihe kirchlicher Vokalwerke (14 Messen, von denen einige von den Freunden der begleiteten Kirchenmusik noch heute sehr hochgehalten werden (vgl. Schnerich „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart", 1909), ferner 2 Tedeums, ein Oratorium alten Stils „Il ritorno di Tobia", Offertorien, Motetten, Marienhymnen usw.), doch treten alle diese Werke in Schatten gegenüber seinen Symphonien und Quartetten; nur die in hohem Alter, ganz gegen Ende des Jahrhunderts geschriebenen beiden großen Chorwerke mit Orchester „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten", machten mit Recht noch größeres Aufsehen als seine Instrumentalwerke. Die „Schöpfung", deren englischer Text (von Lidley) für Händel bestimmt gewesen sein soll, knüpft äußerlich noch einigermaßen an Händels Oratorien an; doch spielt auch in ihr das Orchester eine so wesentliche Rolle durch Ausdeutung des Textes in tonmalerischem Sinne, daß trotz der teilweise direkt an Händel gemahnenden großen Chorsätze der Meister der modernen Instrumentierungskunst an allen Enden herauslugt. Haydn brachte den Text von seiner zweiten englischen Reise mit, sein Freund van Swieten übersetzte ihn ins Deutsche und Ende April 1798 erfolgte die erste Aufführung. Gerade 3 Jahre später folgten die „Jahreszeiten", in denen der Zusammenhang mit dem alten Oratorium gänzlich aufgegeben und an Stelle einer dramatischen Handlung oder Allegorie vielmehr eine Reihe lebenswahrer Naturbilder gesetzt ist (Ackersmann, Hirt, Gewitter, Jagd, Weinlese usw.). Auch der Text der Jahreszeiten ist ursprünglich englisch (von Thomson) und wurde gleichfalls von van Swieten übertragen. Die erste Aufführung erfolgte Ende April 1801. Die herzinnige Naivität, welche Haydn als musikalischer Interpret von Gesangstexten entfaltete, welche auch dem Durchschnittshörer eine Kontrolle seiner Art zu charakterisieren gestattete, rief Stürme der Begeisterung hervor, Haydn wurde in Gedichten gefeiert, Medaillen wurden zu seiner Ehre geschlagen und seine Popularität stieg zu einer nicht dagewesenen Höhe. Aber neben den kindlich heitern Zügen, aus welchen der allbeliebte neckische Instrumental-

komponist als Bekannter grüßte, zeigte Haydn in diesen beiden großen Vokalwerken auch eine Großartigkeit und Erhabenheit der Konzeption an der rechten Stelle, für welche sich Parallelen in seinen Instrumentalwerken nur ganz vereinzelt finden. In gewissen Genieblitzen, wie der Anwendung der Sordinen für die Streichinstrumente zur Charakterisierung der Hochsommerschwüle vor Ausbruch des Gewitters ist in nuce die ganze Kunst der modernen Koloristen und Programmmusiker enthalten. Man kann ohne irgendwelche Vergewaltigung der Wahrheit die beiden Chorwerke als seine letzten künstlerischen Großtaten bezeichnen. Schnell forderte nun das Alter sein Recht und außer einigen Vokalquartetten, Arrangements schottischer und walisischer Lieder produzierte der greise Meister nichts mehr.

Mozarts Individualität. Gegenüber dem halb wild gewachsenen Kinde des Volks, das Haydn im besten Sinne des Worts mehr oder weniger zeitlebens blieb, tritt Mozart bereits als wirkliches Kind, als eine höchst distinguierte Erscheinung auf, bei aller kindlichen Natürlichkeit von Anfang an ausgezeichnet durch ungewöhnlichen Adel des Gebarens, mit allen Kennzeichen der über das Gewöhnliche hoch emporragenden ausnahmsweisen Genialität. Mag man auch ein gut Teil seiner von Anfang an frappierenden Beherrschung des Formalen auf die ausgezeichnete Erziehung durch seinen selbst sich weit über Durchschnittsbildung erhebenden Vaters setzen, so bleibt doch immer noch genug als unbegreifliches Wunder der Natur übrig, wenn man die Leistungen des jungen Mozart mit denen der Zeitgenossen vergleicht. Hat man Haydns ersten bekannt werdenden Instrumentalkompositionen den Vorwurf der Tändelei, des Spiels mit den Empfindungen gemacht, in einer Zeit, wo die Kunstlehre und Aesthetik freilich den schönsten langen Zopf trug und das volksmäßige Element eben erst schüchtern sich zu regen versuchte, so hat dagegen Mozart sogleich durch seine ersten Kompositionen alle Welt bestrickt durch dasjenige, was für sein gesamtes Kunstschaffen das eigentliche Charakteristikum geblieben ist: den Adel der Kantilene. Es war Mozarts spezielle Mission, der sich so herrlich entwickelnden neuen Kunst der Instrumentalmusik dieses fast neue Element zuzuführen und es läßt sich bereits an seinen frühen Kindheitskompositionen die Spezialbegabung gerade für diese Seite der künstlerischen Gestaltung nachweisen. Als Vorgänger auf diesem Gebiete sind Pergolesi, Franz Xaver Richter und Schobert anzusehen. Aber der eigentliche Hauptrepräsentant dieses neuen Elements wird unweigerlich Mozart bleiben. Schon Zeitgenossen haben das begriffen und verblendet durch die Maximen überkommener Anschauungen ihm wohl einen Vorwurf daraus machen wollen, daß seine Allegri zu gesangsmäßig und deshalb nicht stilrein seien; heute verstehen wir, daß der Meister, welcher den wirklichen Gesang in die Instrumentalmusik tragen sollte, nicht umhin konnte, immer zu singen, wo er überhaupt die Lippen öffnete. Zufolge der glücklichen Verbindung einer ganz ausnahmsweisen Begabung und einer aus-

gezeichneten zielbewußten Schulung tritt Mozart in einem Alter, in welchem andere Künstler die Anfangsgründe erlernen, als Rivale neben die bedeutendsten Komponisten seiner Zeit und schafft auf allen Gebieten Werke von bleibendem Werte, die durch Selbständigkeit der Ideen, Gewähltheit des Ausdrucks und Vollendung der formalen Gestaltung sich als klassische Schöpfungen dokumentieren und von der gesamten musikalischen Welt als Besitz von allerhöchstem Werte geschätzt werden.

Mozarts Leben. Wolfgang Amadeus Mozart ist am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren und starb schon am 5. Dezember 1791 zu Wien. Zusammen mit seiner 4½ Jahre älteren Schwester Maria Anna (dem „Nannerl", geb. 1751, gest. 1829 als Frau von Berchthold in Salzburg) vom Vater musikalisch ausgebildet, trat er mit dieser unter des Vaters Führung bereits 1762 als Sechsjähriger seine erste Kunstreise an, erregte am Wiener Hofe und 1763 an einer Anzahl deutscher Fürstenhöfe (Nymphenburg, Ludwigsburg, Schwetzingen), sowie zu Paris (wo er die Bekanntschaft Schoberts machte) und London (wo Christian Bach, damals Hofkapellmeister der Königin, seine hohe Begabung konstatierte) gerechtes Aufsehen durch sein Klavierspiel, seine Improvisationen und auch bereits mit ersten Kompositionsversuchen. Der nächste Besuch am Wiener Hofe (1767) führte den kleinen Meister bereits auf das Gebiet der Opernkomposition, auf welchem wir seine dornenvolle, aber schließlich von höchstem Ruhme gekrönte Laufbahn schon früher verfolgt haben. Ende 1769 bis zum Frühjahr 1771 unternahm Mozart mit seinem Vater eine Reise nach Italien, welche sich bis nach Neapel erstreckte und ihm Ruhm und Ehren aller Art einbrachte, auch einen Opernauftrag für Mailand (1770), dem sich zwei weitere, ebenfalls für Mailand anschlossen, das Mozart daher auch 1771 und 1772 wieder besuchte. Ueberaupt war Mozarts Leben ein ziemlich wechselreiches, wir finden ihn wiederholt in München und Wien, und 1778, nachdem er seine bereits mit 12 Jahren erlangte Stellung als erzbischöflicher Konzertmeister in Salzburg aufgegeben, auch in Gesellschaft seines Vaters, der ihm immer ein treuer Mentor blieb, in Mannheim, wo er von Cannabich gastlich aufgenommen wurde und in Paris, wo eine seiner Symphonien im Concert spirituel gespielt wurde. Die Reise wurde abgebrochen, als die Nachricht vom Tode seiner Mutter eintraf. Noch einmal kehrte Mozart in das Joch seiner Salzburger Stellung zurück, und folgte dem 1781 nach Wien übergesiedelten Erzbischofe auf dessen Befehl dorthin, nahm aber kurz darauf definitiv seine Entlassung. Der in Salzburg gebliebene Vater starb 1787. In den Jahren 1782—1789 war Mozart gänzlich auf Broterwerb durch Unterricht und Komposition angewiesen, da es ihm nicht gelang, eine Anstellung zu finden. Erst 1789, zwei Jahre vor seinem Tode, ernannte ihn der Kaiser zum Kammerkomponisten mit dem bescheidenen Gehalt von 800 Gulden. Freilich schlug er eine ihm gelegentlich einer Reise nach Dresden, Leipzig und Berlin 1789 gemachte Offerte Friedrich

Wilhelms II. zum preußischen Hofkapellmeister (mit 3000 Thaler Gehalt) aus. So starb der als Kind an Fürstenhöfen gefeierte Künstler trotz seines stetig wachsenden Ruhmes gänzlich mittellos, so daß er nur ein Armenbegräbnis erhielt. Seit 1781 war Mozart verheiratet mit Konstanze Weber, der Schwester der Sängerin Aloysia Weber, seiner Jugendliebe in Mannheim; Konstanze überlebte ihn um ein halbes Jahrhundert (gest. 1842) und vermählte sich 1809 mit dem dänischen Gesandtschaftsattaché Georg Nissen, der später einer der ersten Mozartbiographen wurde. Von den zwei Söhnen Mozarts wurde der jüngere, ebenfalls Wolfgang Amadeus genannt, Musiker, doch war derselbe nicht hervorragend begabt (gest. 1844, einige Sonaten usw. gedruckt). Mozarts Leben beschrieb in umfassender, seiner Bedeutung würdiger Weise der berühmte Philologe Otto Jahn (1856—59, 4 Bde., 3. Aufl., von H. Deiters 1891). Allerdings hat Jahn dem Einflusse der Mannheimer Meister auf Mozart nicht nachgespürt. In dieser Richtung bietet wichtige Ergänzung die von Wyzewa und St. Foix verfaßte Charakteristik Mozarts (1912, französisch). Ein thematisches Verzeichnis seiner Werke veröffentlichte L. v. Köchel (1862), eine monumentale Gesamtausgabe erschien 1876—86 bei Breitkopf und Härtel. Denkmäler wurden Mozart 1859 in Wien ein Grabmonument und 1896 daselbst auf dem Albrechtsplatze ein Standbild von Tilgner.

Mozarts Werke. Wenige Komponisten haben ihr Interesse so gleichmäßig auf die beiden Gebiete der Vokalmusik und Instrumentalmusik verteilt wie Mozart. Außer der stattlichen Reihe der Opern schrieb er eine Menge kirchlicher Kompositionen (allein 15 Messen), unter denen sein „Requiem" (sein letztes Werk) und ein wunderschönes „Ave verum" hervorragen, viele Konzertarien, Lieder usw., aber auch eine Fülle instrumentaler Kompositionen verschiedenster Besetzung, vom Klavier allein (17 zweihändige und 5 vierhändige Sonaten, Phantasien usw.) bis zum vollen Orchester. Mit besonderer Liebe zog Mozart einzelne Blasinstrumente zu kleinen Ensembles heran, besonders Hörner und auch Bassethörner (Altklarinetten), schrieb mehrere Konzerte für Horn und eins für Klarinette und zahlreiche Divertissements und Kassationen, in denen Bläser mitwirken. An der Verselbständigung der Blasinstrumente auch im Orchester hat Mozart sehr wesentlichen Anteil. Doch schrieb er auch nicht weniger als 42 Violinsonaten mit Klavier und brachte diese von Joh. Schobert in Aufnahme gebrachte Form des Duo bereits auf eine erhebliche Stufe der Ausbildung. Die Freude am Gesangsmäßigen verleiht allen seinen Instrumentalwerken eine eigenartige Physiognomie, die aber bei aller Familienähnlichkeit, dank der Unerschöpflichkeit seiner melodischen Erfindungsgabe, niemals zur Schablone wird. Aus der Zahl der 40 meist in früher Jugend geschriebenen Symphonien Mozarts ragen die drei zuletzt (1788) geschriebenen als die imposantesten und noch heute allgemein gleichbeliebten, die kraftvolle und heitere in Es-dur, die graziöse, elegisch angehauchte in G-moll und die strahlende in C-dur („Jupiter") hervor; neben diesen

wird noch häufig gehört die 1786 geschriebene in D-dur (ohne Menuett). Seine Streichquartette und Streichquintete haben die volle Frische ihrer Wirkung dauernd bewahrt und nur die Jugendwerke sind in Vergessenheit geraten; besonders sei hervorgehoben das harmonisch hochinteressante C-dur-Quartett mit seiner philosophischen Einleitung, und das rhythmische Problem lösende, der G-moll-Symphonie verwandte G-moll-Quintett. Als Komponist von Konzerten (besonders zahlreichen für Klavier und Orchester) gehört Mozart zu denjenigen, welche die von Bachs Söhnen festgehaltene Konzertform der Italiener zugunsten der Sonatenform aufgaben.

Der Aufschwung der Klaviermusik. Die ganz veränderte Rolle, welche seit J. S. Bachs Vorgange das Klavier als Partner und Konkurrent der Streichinstrumente angewiesen erhielt, führte auch zu einer erhöhten Beachtung desselben als Soloinstrument. Nicht zum geringsten trug aber zu dem Aufschwunge, den die Klavierkomposition nahm, die Revolution im Klavierbau bei, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts begann und bei Lebzeiten Mozarts durchgeführt wurde: neben das schüchterne und tonarme Klavichord und das zwar klangkräftige, aber jeder Nüancierung der Tonstärke unfähige Clavicembalo trat das die Stärke des Tones von der Stärke des Anschlags abhängig machende *Pianoforte*.
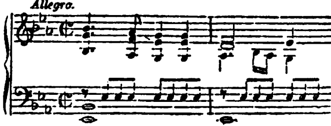
Im Jahre 1710 etwa gelang es dem Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori in Florenz (geb. 4. Mai 1655 zu Padua, gest. 27. Januar 1731 zu Florenz), vermutlich angeregt durch die Sensation, welche Pantaleon Hebenstreit seit 1705 auf seinen ausgedehnten Konzertreisen mit dem von ihm verbesserten Hackbrett (von Ludwig XIV. „Pantalon" getauft) erregte, den Hammeranschlag der Klaviermechanik einzuverleiben. Bereits 1711 erschien in dem „Giornale dei letterati d'Italia" eine Beschreibung des Cristoforischen „Piano e forte" durch den Marchese Scipione Maffei, welche auch in deutscher Uebersetzung 1722 in Matthesons Critica musica abgedruckt wurde und ohne Zweifel den Anstoß dazu gab, daß zunächst Gottfried *Silbermann* in Freiberg (geb. 14. Januar 1683, gest. 4. Aug. 1753 in Dresden) und weiterhin Chr. E. *Friederici* in Gera (gest. 1779), Joh. Adam *Späth* in Regensburg (gest. 1796), Georg Andreas *Stein* in Augsburg (geb. 1728, gest. 29. Febr. 1792) und *Sebastian Erhard* (*Erard*, geb. 5. April 1752 zu Straßburg, gest. 5. August 1831 zu Paris), den Bau von Pianofortes unternahmen und binnen kurzem die alten Klaviere gänzlich aus dem Felde schlugen. Cristoforis Instrumente hatten zwar bereits eine der Silbermannschen und späteren englischen ganz ähnliche Mechanik, fanden aber anscheinend zunächst wenig Anklang; Silbermann baute 1737 seine ersten Pianofortes, die zwar zunächst J. S. Bach noch nicht völlig befriedigten (Bach selbst blieb dem Klavichord und Kielflügel treu), verbesserte aber die Konstruktion weiterhin und hat zuerst dem neuen Instrumente wirkliche Verbreitung verschafft. Joh. Christian Bach spielte bereits 1768 auf einem Pianoforte in London im Konzert; die ersten Londoner Pianofortebauer sind

der aus Deutschland eingewanderte Johann **Zumpe** (1766), Americus **Backers**, **Stodart** und John **Broadwood**, von denen besonders der letztere die Silbermannsche Bauart wesentlich vervollkommnete (**englische Mechanik**). Mozart besaß vor 1777 ein Späthsches Pianoforte, lernte aber in diesem Jahr zuerst die Steinschen Instrumente in Augsburg kennen, denen er in der Folge den Vorzug gab. Stein ist der Erfinder der sogenannten **deutschen Mechanik**, welche besonders durch seinen Schwiegersohn Joh. Andr. **Streicher** in Wien nachher zu großer Beliebtheit gelangte. Erard baute sein erstes Pianoforte 1777; seine epochemachende Erfindung der **doppelten Repetitionsmechanik**, welche erst das moderne Pianoforte in den Vollbesitz seiner Leistungsfähigkeit setzte, fällt aber erst in das Jahr 1823.

Jedenfalls stand um 1775 der Sieg des Pianoforte fest und die Komponisten wurden nunmehr durch die Möglichkeit der Entfaltung einer großen Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Entwicklung ausgedehnter Steigerungen stark zu einer Umbildung des Klavierstils angeregt. Während bis dahin das Brillante im Klaviersatz sich auf das Konzert beschränkte, für welches das Klavicembalo benutzt wurde, die für Klavichord bestimmten Sonaten und Soli aber mehr auf eine zierliche Eleganz und verbindliche Liebenswürdigkeit angewiesen waren — eine Charakteristik, die zwar auf das „Wohltemperierte Klavier" nicht anwendbar ist, aber durch die Seltenheit derartiger Ausnahmen nur bekräftigt werden kann —, so bricht jetzt die Zeit an, wo das starke Pathos und der tatkräftige Wille auch auf dem Klavier zu Worte kommen, und auch der Melodieführung eine lebhaftere Farbengebung anzunehmen gestattet wird. Besonders an Haydns Klavierwerken ist dieser allmähliche Uebergang von dem immerhin etwas kleinlichen Klavichordstile P. E. Bachs zu dem weit ausholenden eigentlichen Pianofortestile leicht zu verfolgen; weniger auffallend ist eine solche Entwicklung in Mozarts Klaviersonaten, welche sämtlich nach 1775 und durchaus für Pianoforte geschrieben sind, wie schon daraus hervorgeht, daß nirgends mehr der Klavichordeffekt der Bebung verlangt ist. Mozart steht auch hier gleich mitten darin in der Schreibweise für das überlegenere neue Instrument, das er zum Singen bringt, wie keiner vor ihm; doch versteigt er sich nur in wenigen Fällen dazu, dem Instrument größere Klangfülle abzufordern. Ein hochinteressanter Zeitgenosse Mozarts ist der Klavierkomponist Johann Wilhelm **Häßler** (geb. 1747 zu Erfurt, gest. 1822 zu Moskau), eine Art Parallelerscheinung zu dem Kammermusikkomponisten Boccherini, besonders hinsichtlich der Feinheit, mit der er in der Bezeichnung den Ausdruck ausarbeitet, leider in seinen langsamen Sätzen noch etwas im Rokokostil stecken geblieben, aber in seinen Allegri und Presti von einer seltenen Keckheit und Verve. Häßler schreibt seine zweite Sonatensammlung (1779) teils für Klavier (d. h. Klavichord) teils für Pianoforte und bemerkt in der Vorrede, daß „Kenner den Unterschied leicht herausfinden werden". Bedeutendere Repräsentanten der Uebergangsepoche sind auch noch Nikolaus Joseph **Hüllmandel**

(geb. 1751 zu Straßburg, gest. 1823 zu London), der 1776—90 in Paris lebte und die kräftigere deutsche Manier des Klavierspiels dort mit zuerst verbreitete, Fr. W. Rust (1739—1796), dessen 9 Klaviersonaten gelegentlich schon einen Zug ins Große annehmen, auch J. A. P. Schulz (von dem wir wenige Klaviersachen haben, aber darunter eine kräftige Sonate in Es-dur), vor allen aber Muzio Clementi.

Clementi. Muzio Clementi, vor Mozart geboren (1752 in Rom) und nach Beethoven gestorben (10. März 1832 zu Evesham in England), ist zwar noch heute allgemein geschätzt als Komponist des Etüdenwerks „Gradus ad Parnassum" (1817) und der für die Klaviererziehung unentbehrlichen Sonatinen op. 36, 37, 38, wird aber im allgemeinen auch nicht annähernd der Bedeutung nach gewürdigt, welche er für die gewaltige Entwicklung der Kunst des Klavierspiels gehabt hat. Denn keinem andern als Clementi ist die radikale Umschaffung des Klavierstils zum Pianofortestil zuzuschreiben; Haydn folgt hier ganz offenbar seinen Pfaden, Mozart stellt sich neben ihn, und Beethoven übernimmt von Haydn, Mozart und Clementi und dessen Schülern die neue Behandlungsweise des Klaviers aus dem Vollen seiner Leistungsfähigkeit heraus als etwas bereits Fertiges. Als 14jähriger Knabe wurde Clementi von einem Engländer namens Bedford entdeckt und auf dessen Kosten in England ausgebildet. 1773 gab er seine ersten Klaviersonaten op. 2 heraus (C-dur 2/2, A-dur 4/4, D-dur 4/4), welche außerordentliches Aufsehen machten und in der Tat die Aera des vollgriffigen modernen Klavierspiels, welches das vervollkommnete Instrument als eine Art Orchester behandelt, unzweideutig eröffnen. Dieser ins Große gehende Zug der Klaviermusik Clementis mußte in einer Zeit, wo die älteren Sonaten Philipp Emanuel Bachs noch den Klaviergeschmack beherrschten, als eine ganz gewaltige Neuerung erscheinen; er führt der Klaviermusik ein Element zu, durch welches dieselbe erst der Steigerung fähig wurde, welche sie durch Beethoven erfuhr: die sprichwörtliche Beethovensche Langatmigkeit wurzelt in Clementi. Freilich kam mit dem Zuwachs der starken Steigerung des figurativen Elements, der gewaltigen Ausbreitung harmonischer Wirkungen durch Entfaltung reichen Passagenwerks auch die Gefahr der Verirrung auf das Gebiet des nur Virtuosen, und gewiß muß bekannt werden, daß auch dieses auf Clementi zurückläuft. Ungerecht aber ist es, den ganzen Clementi en bloc als Virtuosen aus der Reihe der großen Komponisten auszuscheiden. Der Hinweis auf die unverwüstliche Jugendkraft seiner Sonatinen genügt allein schon, seine Schöpferkraft zu belegen; aber es befinden sich auch unter seinen großen Sonaten eine ganze Anzahl, welche an wirklichem musikalischen Gehalt hinter den besten Mozartschen nicht zurückstehen, und ihnen gegenüber den Vorzug souveräner Beherrschung der Spezialmittel der Klaviertechnik aufweisen (besonders seien hervorgehoben op. 14, II Es-dur, die fast brahmsische:



ferner die strahlende und triumphierende op. 34, I C-dur und die Mendelssohn vorahnende op. 40, II, H-moll). Um den ungeheuren Einfluß beurteilen zu können, den Clementi auf die fernere Entwicklung der Klaviermusik ausübte, genügt es, die bekanntesten seiner persönlichen Schüler namhaft zu machen: Jean Baptiste Cramer, John Field, Ludwig Berger, Ignaz Moscheles, Friedrich Kalkbrenner. Doch ist allerdings Clementis Bedeutung auf die Komposition für Klavier beschränkt; unter seinen Kammermusikwerken sind nur ein Heft (5) Sonatinen für Klavier und Violine der Wiederbelebung wert, die übrigen sind samt seinen Symphonien und Ouvertüren heute veraltet und stehen nicht auf der Höhe der Leistungen seiner großen Zeitgenossen.

Beethoven. Kurze Zeit, nachdem Mozart für immer die freundlich strahlenden Augen geschlossen, zog in der Musikmetropole an der Donau ein finster dreinschauender Jüngling ein, mit Empfehlungen an die höchsten aristokratischen Kreise der Kaiserstadt und der ausgesprochenen Mission, „aus Haydns Händen Mozarts Geist“ in Empfang zu nehmen (Brief des Grafen Waldstein vom Oktober 1792): Ludwig van Beethoven. Diese Reise des damals 22jährigen jungen Künstlers (er ist am 16. Dezember 1770 in Bonn am Rhein geboren) vom schönen grünen Rhein an die schöne blaue Donau führte denselben an das Ziel seines Lebens; Beethoven blieb fortan ein „Wiener“ und beschloß in Wien am 26. März 1827 sein Leben. Graf Waldsteins Wunsch, Mozarts Genius in Beethoven wieder aufleben zu sehen, konnte insofern seine Erfüllung nicht finden, als zwischen dem Naturell beider Künstler ein tiefgehender Kontrast bestand, der niemals gehoben werden konnte: dort der stets heitere, immer zu Scherz aufgelegte, trotz aller Misère des bürgerlichen Lebens immer liebenswürdige Mozart und hier der in sich gekehrte, verschlossene, ja mürrische und inmitten eines von ernstlicher Sorge freien Lebens ernste Beethoven. Dieser Ernst der Lebensauffassung spricht sich auch in dem gesamten Kunstschaffen dieses dritten und größten der drei klassischen Großmeister der Instrumentalmusik aus und erhebt dasselbe hoch über die Sphäre harmlosen Spiels. „Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen“, das war die Devise des Künstlers Beethoven. Selbst wo er heitere Weisen anstimmt, was ihm keineswegs versagt ist — im Gegenteil vermag er an der rechten Stelle zur Kontrastierung des erhabenen Ernstes eines vorausgehenden oder Folgesatzes eine vor ihm kaum geahnte Kühnheit der Laune zu entfalten — geschieht das mit dem Vollbewußtsein des überlegenen Geistes, der nicht fortgerissen wird, sondern bewußt genießt. Gleich groß in der Handhabung aller Mittel des Ausdrucks, des himmelhoch jauchzenden wie des zum Tode betrübten, bringt doch Beethoven am meisten durch die tief dunkeln Schatten seiner Tongemälde ein fast ganz neues Element in die musikalische Kunst seiner Zeit. Obgleich sich auch bei Beethoven die musikalische Anlage schon früh zeigte und er bereits mit 13 Jahren die Stelle eines Cembalisten (Spielers des Generalbaßparts) in der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn auszufüllen imstande war, hat doch Beethoven niemals die

Leichtigkeit und Schnelligkeit des Schaffens bewiesen, welche nicht nur für Mozart und Haydn, sondern auch für Händel und viele andere ältere Komponisten charakteristisch ist; ernste Selbstkritik und das Streben, der ihm vorschwebenden künstlerischen Idee einen möglichst vollendeten individuellen Ausdruck zu geben, zwangen ihn zu immer erneuten Umarbeitungen und Umgießungen der angefangenen Werke, bis endlich das letzte Ergebnis überhaupt kaum noch erkennbare Züge mit den ersten Entwürfen gemein hatte. Beethovens in großer Zahl auf uns gekommene Skizzenbücher markieren in der Tat das Ende der Zeit des reflexionslosen Schaffens und den Beginn einer neuen Zeit, welche von dem einzelnen Werke eine eigenartige Physiognomie, eine feste Abgeschlossenheit der Form, eine Erschöpfung seines Inhaltes fordert. Selbst schon der erst heranwachsende Knabe und Jüngling Beethoven scheint diesem inneren Gebote gefolgt zu sein; denn die Zahl seiner Jugendwerke ist nur eine kleine und von einer Zeit des frischen fröhlichen Drauflosschreibens haben wir bei ihm keine Kunde. Beethovens Lehrer waren brave Musiker, in Bonn der Oboist Pfeiffer und die Hoforganisten van der Eeden und Chr. Gottl. Neefe, in Wien eine Zeitlang Haydn, Joh. Schenck und J. G. Albrechtsberger — von diesen allen war Haydn am wenigsten Lehrer, aber schließlich doch der einzige, dessen wirklicher Geistesschüler Beethoven wurde. Eine gründliche Vorbildung hatte er schon in Bonn erhalten, von Schenck und Albrechtsberger lernte er wohl noch einige praktische Kunstgriffe, die eigentlich hohe Schule aber bildete natürlich für ihn das Studium der Meisterwerke seiner Zeit und der Vergangenheit (Bach). Auf dem Gebiete der Kammermusik hat er starke Anregung durch Emanuel Aloys Förster erhalten (Großzügigkeit). Wie Mozart ein feiner künstlerischer Instinkt vor Banalität bewahrte, so gebot Beethoven ein gesteigertes ästhetisches Urteil die Anwendung des höchsten Raffinements sowohl in der Abtönung der Melodie als besonders in der Ausgestaltung der Rhythmik und der Figurierung der Harmonie; auf diesen Gebieten ist er von keinem früheren oder späteren Meister erreicht worden.

Beethoven hat keine neuen Formen erfunden, man müßte denn die Anfügung einer Kantate für Soli, Chor und Orchester (Schillers Hymne an die Freude) als Schlußsatz an eine seiner Symphonien (die Neunte) als eine solche bezeichnen wollen (als eine Art Vorstudie dazu kann man die Chorphantasie für Klavier [!], Orchester und Chor betrachten). Aber er hat ähnlich wie J. S. Bach die vor ihm angebauten Formen gewaltig erweitert und sie mit einem durch seine exzeptionelle Genialität bedingten bedeutenderen Inhalte angefüllt und zwar mit wachsendem Alter in stetig steigender Progression. Doch heben sich, wenn man von seinen wenigen Jugendwerken absieht, schon die ersten Werke merklich gegen die seiner größten Vorgänger ab (die 3 Trios op. 1 [1795] und die 3 Klaviersonaten op. 2 [1796]). Man pflegt in Beethovens Kunstschaffen drei Perioden zu unterscheiden, erstens die der Zeit bis 1800 (op. 1—20), sodann die mittlere Periode bis 1815 reichend (op. 21—100) und

endlich den sog. „letzten Beethoven" die Werke op. 101—135. Wenn sich auch gegen diese Einteilung Einwendungen machen lassen (sofern z. B. zwischen den Sonaten op. 14 und 22 kein Wertabstand zu empfinden ist, der dieselben verschiedenen Perioden zuzuteilen berechtigte, auch sofern bereits vor op. 100 Werke auftreten, welche die Merkmale des letzten Beethoven tragen, z. B. die Violinsonate op. 96, die Klaviersonate op. 90 u. a.), so hat doch diese von W. v. Lenz (Beethoven, eine Kunststudie 1855—1860, 6 Bde.) herrührende Gruppierung wegen der Abrundung der Zahlen ihre mnemotechnischen Vorzüge.

Als Instrumentalkomponist setzt Beethoven direkt bei dem 1791 gestorbenen Mozart und dem auf dem Höhepunkte seines Schaffens angekommenen Haydn ein, sowohl mit seinen Klaviersonaten als den ersten Quartetten op. 18 und den beiden ersten Klavierkonzerten in C-dur op. 15 und B-dur, op. 19, und auch der ersten Symphonie op. 21. Am kleinsten erscheint wohl der Abstand der ersten Symphonie von der Mozartschen und Haydnschen Faktur, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß das Prinzip der wechselnden Beteiligung ges ganzen orchestralen Apparates an der Themenbildung in derselben zu vollkommenerer Durchführung gelangt. Die beiden ersten Klavierkonzerte, besonders das erste, stechen aber gegen die Mozarts, geschweige gegen die Haydns, so auffallend ab durch die Ungezwungenheit des Wechsels zwischen Soli und Tutti und die Freiheit der Klaviergebarung, daß zwar Mozarts Konzerte, abgesehen von den Schulaufführungen der Konservatorien, beinahe ganz aus den Programmen verschwunden sind, das C-dur-Konzert Beethovens aber sich fortgesetzt allgemeiner Beliebtheit erfreut. Die 6 ersten Quartette op. 18 aber treten riesengroß neben die Mozartschen und Haydnschen und machten sogleich ein ganz außerordentliches Aufsehen. Und ähnlich steht es um die anderen, die ersten Opuszahlen tragenden Werke Beethovens. Die maßgebende Kritik (in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung) stand anfangs Beethoven verdutzt gegenüber, stolperte über die Verhaue seiner kühnen Dissonanzbildungen, schwenkte aber allmählich ein und beugte sich vor der Größe seines Genies.

Beethovens äußerer Lebensgang war ein ungewöhnlich einfacher, da er seit seinem Weggange von Bonn niemals irgendwelche Stellung bekleidet hat, sondern dank der Protektion der hohen Gönner, an welche er bereits 1792 von Graf Waldstein empfohlen wurde, in der Lage war, nur der Komposition zu leben. Die durch Widmung von Kompositionen Beethovens hinlänglich bekannten Namen seiner Protektoren sind: Fürst Karl Lichnowski, Graf Moritz Lichnowski, Graf Rasumowski, Erzherzog Rudolf von Oesterreich, Fürst Kinsky usw. In den Salons aller dieser Fürstlichkeiten und am Kaiserhofe selbst verkehrte Beethoven in der ungezwungensten Weise und genoß eine ausgezeichnete Hochachtung, wie sie außer ihm wenigen Künstlern zuteil geworden ist. Die zwingende Macht seiner hervorragenden Persönlichkeit wurde gern und willig anerkannt. Persönlich befreundet war er besonders mit W. Zmeskall von Domanowecz, Graf Franz von Brunswick, Ba-

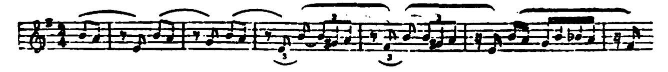
von J. von Gleichenstein, Stephan von Breuning. Verheiratet war Beethoven nicht, nahm aber später (1815) einen Neffen ins Haus, der ihm viel Kummer machte und sein seelisches Gleichgewicht stark störte, zumal er von diesem Zeitpunkt an einen eigenen Hausstand einrichtete und seine frühere Junggesellenexistenz aufgab. Eine noch schlimmere Nachtseite seines Lebens bildete ein Ohrenübel, das sehr früh sich einstellte, schon 1800 in merkliche Schwerhörigkeit überging und mit vollständiger Taubheit endete. Sein brüskes und fast menschenfeindliches Wesen steigerte sich damit immer mehr. Nur im engen Freundeskreise offenbarte er einen unverwüstlichen Humor. Uebrigens erfreute er sich bis zum Jahr 1825 guter Gesundheit, erst dann fing er an, zu kränkeln und starb nach zwei Jahren an der Wassersucht.

Beethovens Leben wurde zuerst beschrieben von den Zeitgenossen und ihm persönlich nahestehenden F. G. Wegeler und Ferd. Ries „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven“ (1840) und A. Schindler „Biographie von Ludwig van Beethoven“ (1840). Von den späteren Biographien ist an erster Stelle zu nennen das mit glühender Begeisterung geschriebene Werk von W. v. Lenz „Beethoven, eine Kunststudie“ (6 Bde., 1855—60; der 3. bis 5. Bd. eine ausführliche Analyse sämtlicher Werke in der Reihenfolge der Opuszahlen, welche trotz mancher Irrtümer und Ueberschwänglichkeiten doch auch heute noch lesenswert ist). Auch A. B. Marx' „Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen“ (6. Aufl. 1910) ist von warmer Begeisterung und wirklichem Verständnis getragen. Eine gründliche Beschreibung des äußeren Lebens des Meisters unternahm A. W. Thayer (deutsch, von H. Deiters, als „Ludwig van Beethovens Leben“, Bd. I, 1866 [2. Aufl. 1901], II 1872 [2. Aufl. 1910], III 1879 [2. Aufl. 1911], IV 1907, V 1908, seit 1906 redigiert von H. Riemann). Die eine Menge authentisches Material erstmalig beibringende umfassende Arbeit zeichnet Beethovens Leben und seinen Charakter ohne Schönfärberei und verfolgt sehr genau die Chronologie der einzelnen Werke, geht auch in den seit 1901 erschienenen Bänden näher auf den ästhetischen Gehalt derselben ein. In hohem Grade dankenswert sind auch die von Theodor von Frimmel zusammengebrachten Details über Beethovens Wohnungen in Wien (1894), über authentische Bildnisse Beethovens (Neue Beethoveniana 1887), „Beethoven und Goethe“ (1883) und die gesammelten „Beethovenstudien“ (1906). Beethovens Briefe gaben heraus Alfr. Kalischer (1906 bis 1908, 5 Bde., 2. Aufl. bearbeitet von Frimmel und Fritz Prelinger (5 Bde. 1907). Denkmäler zieren die Stätte von Beethovens Geburt, Bonn (1845, von Hähnel) und diejenige seines Hauptwirkens, Wien (1880, von Zumbusch). Eine herrliche Beethoven-Statue von Max Klinger (1901) ziert das Museum zu Leipzig. Eine monumentale kritische Gesamtausgabe seiner Werke (deren Mehrzahl in einer großen Zahl verschiedener Ausgaben erschien) veranstaltete die Firma Breitkopf und Härtel 1864—1867 (24 Serien) und 1888 (Supplement).

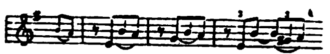
Beethovens Klavierwerke. Unter den Werken Beethovens nehmen nicht nur der Zahl, sondern

auch der Bedeutung nach seine Klavierkompositionen eine hervorragende Stelle ein. Man übertreibt nicht, wenn man in Beethovens großen Sonaten und Variationenwerken in ähnlicher Weise den Höhepunkt der gesamten Entwicklung der Klaviermusik sieht, wie die Orgelmusik bereits über ein halbes Jahrhundert früher in Sebastian Bachs großen Phantasien gipfelte. Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms haben nur einzelne Seiten der Klaviertechnik gefördert, aber keiner von ihnen erreicht Beethovens Größe der Konzeption in den Werken nicht nur seiner letzten Epoche, sondern auch der mittleren Zeit seines Schaffens (op. 53, 57). Dasselbe freie Schalten mit den Ausdrucksnuancen der verschiedensten Tonlagen, welches wir als für die moderne Orchesterbehandlung seit Haydn als charakteristisch definieren mußten, charakterisiert auch die Klavierbehandlung Beethovens; bei Beethoven wird das Klavier zuerst zum Ersatz eines ganzen Orchesters und zwar nicht eines der alten Art mit seinen orgelartigen Wechseln zwischen Tutti und Soli oder zwischen Bläsern und Streichern, sondern des modernen, mit seinem freien Eingreifen der individualisierten Stimmen aller Einzelinstrumente. Das sozusagen Zerpflückte, Unruhvolle, Hin- und Herfahrende, was derjenige in solchen Wirkungen empfindet, welcher den leitenden Grundgedanken dieser Neuerung nicht voll erfaßt hat, stand lange der vollen Würdigung, besonders des „letzten Beethoven" im Wege. Noch ein Ulibischeff (Beethoven, ses critiques et ses glossateurs 1857) stand vor der Umbildung des Mozart-Haydn-Stiles zu dem des letzten Beethoven ohne Verständnis und erblickte in ihr einen Verfall der Kunst. Ja, es werden noch heute manchmal Stimmen laut, welche einen ähnlichen Mangel an Verständnis verraten. Freilich ist nicht zu übersehen, daß gewisse Einseitigkeiten der musikalischen Erziehung seit dem vorigen Jahrhundert einen entschiedenen Rückgang der allgemeinen musikalischen Bildung verschuldet haben, und daß besonders die Auffassung komplizierterer rhythmischen Bildungen heute auf schwer zu überwindende Hindernisse stößt. Die Verknöcherung der vordem viel freier und umsichtiger gehandhabten Satzlehre zum gedankenlosen Generalbaßschematismus, der sich aber eine gewaltig fortgeschrittene und bereicherte Akkordlehre zu sein dünkte, hatte die Lehre von der Melodiebildung und ihrer figurativen Ausgestaltung gerade zu einer Zeit aus den Augen verloren, wo ein Beethoven dieselbe auf den Höhepunkt künstlerischer Vollendung führte. Deshalb bedurfte es nach mehr als einem halben Jahrhundert einer förmlichen Neuentdeckung der Gesetze der Gliederung der musikalischen Gedanken, der mit Zurückgreifen auf die Lehre der Zeit eines J. A. Pet. Schulz sog. Phrasierung, um das Verständnis für Beethovens verfeinerte Rhythmik allmählich wieder zu erschließen. Ganz besonders hat die Pausenbehandlung Beethovens lange Zeit einen Stein des Anstoßes gebildet; das Zerfahrene, Zerrissene, Zusammenhanglose, das auch schon manchem der ersten Kritiker Beethovens zu schaffen machte und der ehrlichen Bewunderung auch noch bis in unsere Zeit hinein manchmal ein heimliches Fragezeichen

beifügt, beruht zum guten Teil auf diesem mangelnden Verständnis für die komplizierteren Verwendungen der Pause bei Beethoven innerhalb der kleinsten motivischen Bildungen als „Innenpause". Dinge wie die berühmten „sanglots entrecoupés" (Bülow) im Arioso dolente der Klaviersonate op. 110 oder die verwandten Bildungen in der ersten der Bagatellen op. 126:



machen auch noch am Ende des 19. Jahrhunderts manchem Beethovenschwärmer Kopfschmerzen, wenn derselbe ohne Kenntnis der seit Bülow schnell entwickelten Phrasierungslehre vor der den wahren Sachverhalt förmlich verbergenden Originalnotierung steht:



Für die halbgebildeten Musiker sind Pausen immer und überall tonlose Lücken zwischen zu engerer Einheit zusammengehörigen Tönen; daß sie auch etwas anders sein können, und daß die höchsten Kunstwirkungen gerade durch Hineinbeziehung von Pausen in die Motive zustande kommen, hat kein Komponist durch eine so reiche Kette von Beispielen belegt, wie gerade Beethoven. Aber nicht nur das mangelnde Verständnis der Innenpausen steht der vom Verständnis der verfeinerten Kunst Beethovens im Wege; auch wo eine scheinbar in glatten, gleichen Werten verlaufende Figuration einen Gesang ausziert, wie in den Variierungen des Adagiothemas im langsamen Satze der 9. Symphonie oder der noch raffinierteren Variierung des Hauptthemas des Adagio der großen Sonate op. 106 und der Bagatelle op. 126 III. richtet das ungenügende Eingehen auf den harmonischen Sinn und die Klarlegung der Motivgrenzen im kleinsten Kreise ähnliche Verwüstungen an und vernichtet die auf Ausnahmswirkung berechneten Intentionen des Komponisten vollständig. Wenn es wahr ist, was ein genialer Aesthetiker wie Franz Liszt gesagt hat, daß wir erst jetzt anfangen, Bach zu verstehen (und es ist wahr!), so ist es aber ebenso wahr, daß wir erst jetzt anfangen, Beethoven zu verstehen. Törichter Wahn, der da glaubt, die Schönheiten eines musikalischen Kunstwerks aus der Feder eines Bach oder Beethoven mühelos a vista enträtseln zu können; nein, unsere wirklich großen Meisterwerke auf dem Gebiete der Musik erfordern gerade so wie die großen Meisterwerke der Dichtkunst ein ernsthaftes und detailliertes Studium, und so wenig für jene ausführliche Kommentierungen als überflüssig betrachtet werden, sind solche Kommentierungen für die großen Musikwerke überflüssig! Diese Einsicht bricht sich heute mehr und mehr Bahn; hoffentlich kommt noch einmal die Zeit, wo musikalische Klassiker in ähnlicher Weise, wenigstens in den Musikschulen, ein obligatorisches Pensum der Schullektüre bilden und vom Lehrer in ähnlicher Weise fortlaufend erläutert werden, wie heute die Klassiker der Poesie.

Die Variationenkunst. Diese verfeinerte Arbeit Beethovens, ein

wahrhaftes Filigran der Figuration tritt besonders in den letzten Werken auffällig hervor, ist aber auch in den früheren bereits bemerkbar und entwickelt sich fortschreitend zu einer immer bewußter gehandhabten Gestaltungsweise. Nicht zum geringsten hat wohl die eifrige Pflege der Variationenform diese Entwicklung begünstigt; hat doch Beethoven allein 21 Variationenwerke für Klavier zu zwei Händen und 2 zu vier Händen, 3 für Klavier und Cello, 1 für Klavier und Violine, 7 für Klavier und Flöte und 2 für Klaviertrio geschrieben, außerdem aber noch Variationensätze von höchster Schönheit in den Klaviersonaten op. 26, op. 57, op. 109 und op. 111, in den Streichquartetten op. 18, V (A-dur), op. 74 (E-dur), 131 (Cis-moll), in den Violinsonaten op. 31, I, op. 47, in den Trios op. 1, III, op. 97, in der A-dur-, C-moll- und Es-dur-(Eroica)-Symphonie usw. Aber beinahe alle Adagiosätze Beethovens bringen wenigstens eine reiche figurative Ausgestaltung des Hauptgedankens, in der sich die Kunst des Großmeisters der Variation zeigt. Gerade die Variationenform, welche das Thema absichtlich immer künstlerischer umgestaltet und doch seinen Kern wahrt, ist so recht geeignet, auf die komplizierteren Motivbildungen hinzuführen, und denjenigen, welche sich auch für Fälle, wo nicht ein vorher einfacher hingestelltes Thema den Schlüssel für das Verständnis verwickelterer Einkleidungen gibt, die Fähigkeit des Erfassens der Intentionen des Komponisten erwerben wollen, ist daher in erster Linie ein eingehendes Studium seiner Variationenwerke, unter steter Vergleichung der Themas, aufs dringendste zu empfehlen. Die Variation, wie sie Beethoven handhabt, ist die hohe Schule der Phrasierung, nicht nur für den Hörer und Spieler, sondern auch für den angehenden Komponisten; denn sie führt denselben auf eine Menge von dem gewöhnlichen Wege des offenen Vortrags einer Melodie durch eine von anderen Stimmen nur sekundierte Hauptstimme fern abliegende Möglichkeiten des Ausdrucks derselben Idee, welche der Komponist schätzen und frei handhaben lernt und schließlich auch in Fällen mit Glück anwendet, wo es sich gar nicht um Variierung, sondern um erstmalige Aufstellung handelt. Die bereits von Haydn in Angriff genommene, aber erst von Beethoven zur höchsten Höhe geführte, von Neueren, besonders von Brahms mit Glück weiter ausgebeutete Durchbrechung der Massivität des Orchestersatzes durch freieste Beteiligung einer großen Zahl von Stimmen an der Themabildung und thematischen Arbeit würde ohne die umfassenden Vorstudien auf dem Gebiete der Variation kaum erreichbar geworden sein. Die Früchte der Variationenkunst verleihen auch den Klavierkonzerten Beethovens und dem Violinkonzert op. 73 den schönsten Schmuck; die schwungvollen Arabesken besonders des Es-dur- und G-dur-Konzerts gehen allerdings in der freien Handhabung der Umschreibung und Ausweitung der vom Tutti vorgetragenen Themen durch die Solostimmen weit über das hinaus, was er sich innerhalb der wirklichen Variierung erlaubt, sind aber darum desto instruktiver, und nur derjenige darf beanspruchen, den Meister zu verstehen, der auch noch in solchen freiesten Aus-

führungen die zugrunde liegende Idee zu verfolgen vermag.

Beethovens Orchesterwerke und Kammermusikwerke. Von den 9 Symphonien Beethovens stehen die beiden ersten in ihrer Gesamthaltung noch Mozart und Haydn nahe, die dritte (Eroica) aber läßt bereits den Adler seinen selbständigen Flug in die Wolken nehmen, und die folgenden zeigen jede die Kunst des Meisters von einer andern Seite, die keck hingeworfene und glänzende in B-dur, die gewaltsam einherstürmende in C-moll, die heitere und zufriedene sechste in F-dur (Pastorale), die übermütige, jubelnde in A-dur, die in allen vier Sätzen das tragische Pathos gänzlich meidende, einen echt Beethovenschen Humor in verschiedenartigster Form zum Ausdruck bringende achte in F-dur und endlich Beethovens „Faust"-Musik, die das Weltall umspannende Neunte, ein Werk, das trotz der gewaltigen Ausweitung der Form doch das überkommene Schema der Sonatenform im ersten Satze streng festhält. Es ist natürlich gänzlich ausgeschlossen, an dieser Stelle auf den Bau dieser Wunderwerke einzugehen. Aber da dieselben bis heute unverändert den Kernbestand unserer Symphoniekonzerte ausmachen, so ist das auch kaum nötig, zumal in den seit einigen Jahrzehnten üblich gewordenen analytischen Programmen den Hörern wünschenswerte Leitfäden geboten werden, von denen besonders Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal (1. Bd. Symphonien und Suiten, 3. Aufl. 1899, auch in Einzelheften als „Kleiner Konzertführer"), sowie Schlesingers „Konzertführer" (Einzelhefte) hervorzuheben sind. Für die 9. Symphonie liegt dazu noch eine eingehende Analyse in K. Hennig vor. Neben den Symphonien Beethovens stehen die nicht minder bedeutenden großen Ouvertüren: „Prometheus", „Egmont", „Coriolan", die drei „Leonoren"-Ouvertüren (zur Oper Fidelio; eine vierte ist die der Oper selbst schließlich vorgestellte), „König Stephan", „Namensfeier" und „Zur Weihe des Hauses", Werke, welche die Fähigkeit Beethovens dokumentieren, in großen Zügen bestimmt zu charakterisieren, ohne darum auf die streng formaler Gestaltung entsagenden Irrwege der dramatischen Kleinmalerei zu geraten. Dazu kommt die stattliche Reihe der die Krone der beliebtesten Literatur bildenden K a m m e r m u s i k w e r k e: 16 Streichquartette, 2 Streichquintette, 5 Streichtrios, je ein Sextett und Septett und 2 Oktette für Streich- und Blasinstrumente, 8 Klaviertrios, ein Klavierquartett mit Streichern, ein Quintett mit Bläsern, 10 Violinsonaten, 5 Cellosonaten, eine Hornsonate usw.

Beethovens Vokalkompositionen. Verglichen mit seinen Instrumentalwerken ist die Zahl der Vokalwerke Beethovens nur eine kleine; aber es befinden sich unter denselben einige Werke von höchster Bedeutung, nämlich die Oper „Fidelio", die „Missa solemnis" und der letzte Satz der 9. Symphonie. In der Geschichte der Oper bildet die einzige Oper Beethovens eine ziemlich isolierte Erscheinung, die nicht recht zu klassifizieren ist. Der ideale Sinn und hochkünstlerische Ernst Beethovens hat über einem Libretto (von J. N. Bouilly, übersetzt von J. v. Sonnleithner), dessen sonstige Kompositionen schnell vergessen wurden (Gaveaux, S. Mayr,

Paer), ein musikalisch dramatisches Werk ersten Ranges aufgebaut, das zwischen Mozart und Gluck auf der einen und Weber und Wagner auf der andern Seite, und wenngleich untermischt mit heiteren Szenen und mit gesprochenem Dialog doch auf der höchsten Höhe des großen Stils steht. Die erste Aufführung des von Beethoven mit seinem Herzblut geschriebenen Werkes fand 20. Nov. 1805 während der Besetzung Wiens durch die Franzosen statt und hatte leider nur geringen Erfolg. Erst seit die Schröder-Devrient die Titelrolle zum ersten Male sang (1822), wurde der Wert des Werkes wirklich begriffen, das jetzt als Edelstein des Repertoirs geschätzt wird. Auch die Missa solemnis (op. 123) und die 9. Symphonie (op. 125) machten keineswegs bei ihrer Erstaufführung den Eindruck, den sie hätten machen müssen, wenn man ihre Bedeutung begriffen hätte; der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, diese Werke neben die H-moll-Messe und Matthäuspassion Bachs zu stellen und sie nach Verdienst zu würdigen. Diesen drei großen Vokalwerken sind noch die C-dur-Messe, das Oratorium „Christus am Oelberg", einige Kantaten, Konzertgesänge (Arie „Ah, perfido") und mehrstimmige Gesänge mit Orchester („Meeresstille und glückliche Fahrt", „Elegischer Gesang") anzuschließen, sowie Bearbeitungen schottischer, irischer und walisischer Lieder für eine Singstimme mit Klavier, Violine und Violoncello, vor allem aber eine Reihe wahr und tief empfundener Lieder, welche in der Geschichte des deutschen Liedes einen Ehrenplatz verdienen, aber nicht so bekannt sind, wie sie sein sollten (voran der Liederkreis „An die ferne Geliebte"). Nur das Tenorlied „Die Ehre Gottes in der Natur" ist in mancherlei Bearbeitungen (mit Orchester, für Männerchor usw.) verbreitet und allgemein geschätzt. Aehnlich wie dieses Lied selbst in seiner einfachen Originalgestalt für Solostimme mit Klavier die erhabensten Stellen des Chorteils der 9. Symphonie (‚Brüder überm Sternenzelt') voraus ahnen läßt, enthalten auch viele der andern Lieder Beethovens Momente von besonderer Tiefe der Intuition und jeder, der ihnen näher tritt, lernt sie mit wachsender Kenntnis immer höher schätzen.

Vergessene Größen. Gleichzeitig mit den großen Meistern schufen eine ganze Reihe fleißiger Komponisten von untergeordneter Begabung, die zum Teil vorübergehend in der Gunst des großen Publikums jenen den Rang streitig machten, aber schnell genug völliger Vergessenheit anheim fielen. Zu diesen gehört zunächst Jean Baptist Wanhal in Wien (1739—1813), der 100 Symphonien und noch mehr Streichquartette schrieb, sowie eine Menge anderer Werke und sich einer großen Popularität erfreute; ferner der nicht minder fruchtbare Wenzel Pichl, ebenfalls in Wien (1741—1805), Kammerkomponist des Erzherzogs Rudolf, mit ca. 700 Werken, überwiegend Symphonien und Kammermusikkompositionen; der Italiener Giov. Giuſ. Cambini in Paris (1746—1825) mit 144 Streichquartetten, 60 Symphonien usw., nach denen einstmals sehr große Nachfrage war; der als Pianist gefeierte Joh. Franz Xaver Sterkel, Kapellmeister in Mainz (1750—1817), der

nicht so massenhaft produzierte, aber mit seinen Symphonien und Klaviersonaten guten Erfolg hatte; der während der letzten Jahrzehnte von Mozarts Leben den Markt beherrschende Ignaz Joseph Pleyel in Straßburg, später in Paris, wo er einen großen Musikverlag und eine bedeutende Pianofortefabrik begründete (1757—1831), Schüler Wanhals und Haydns, den 1792 die Gesellschaft der Professionalkonzerte nach London berief, um ihn und seine Musik gegen die von Haydn geleiteten und versorgten Salomonkonzerte auszuspielen (29 Symphonien, 45 Quartette); weiter Mozarts Nachfolger, der Kaiserliche Kammerkomponist Leopold Kozeluch (1752—1818), der außer einer Menge Ballette und Opern auch 30 Symphonien, 13 Klavierkonzerte und sehr viel Kammer- und Klaviermusik Kammer- und Klaviermusik schrieb; der ebenfalls als Kammermusikkomponist eine Rolle spielende Frz. Krommer in Wien (1760 bis 1831) mit 69 Streichquartetten in einem gefälligen Stile u. v. a.; der Begründer des Bureau de musique in Leipzig (jetzt C. F. Peters) Franz Anton Hoffmeister (1754—1812) mit 42 Streichquartetten und unzähligen anderen Instrumentalsachen; der Wiener Hofopernkapellmeister Paul Wranitzky (1756 bis 1808) mit 27 Symphonien, 45 Quartetten usw., die sehr geschätzt wurden und sein einige Jahre jüngerer Bruder Anton Wranitzky; der besonders mit unglaublichen Mengen von Klaviermusik die Welt überschwemmende Abbé Joseph Gelinek (1758 bis 1825), mit Mozart befreundet und besonders berühmt durch seine Variationenwerke; der durch seine Operette „Der Augenarzt" (1811) sich etwas länger lebendig erhaltende Wiener Hofkapellmeister Adalbert Gyrowetz (1763 bis 1850), Komponist von 30 Opern, 40 Balletten, 60 Symphonien und ebensovielen Streichquartetten usw.; der sehr schätzenswerte Violoncellist und spätere Vizekapellmeister Franz Danzi in München (1763—1826); der mit Pleyel rivalisierende Daniel Steibelt (1765—1823) in Paris und Petersburg, ein sehr gefeierter Klaviervirtuose und Komponist unzähliger Werke für Klavier und mit Klavier, Schüler Kirnbergers; der mit Mozart befreundete und auch von Gluck geschätzte, mit mehr Kritik und minder massenhaft produzierende Anton Eberl in Wien (1765 bis 1807); der fleißige Kammermusikkomponist Peter Hänsel in Wien (1770—1831) mit 55 Streichquartetten und anderen Ensembels; der besonders als Klavierkomponist seiner Zeit sogar mit Beethoven rivalisierende, von Leopold Mozart und Michael Haydn gebildete Joseph Wölfl (1772—1812). Alle diese in der Mehrzahl von ihrer Zeit stark überschätzten Instrumentalkomponisten absorbierten einen großen Teil des musikalischen Interesses der breiten Schichten des Publikums und standen der vollen Erkenntnis der Bedeutung der großen Meister hemmend im Wege. Noch mancher andere wäre hier zu nennen, wenn wir nicht einseitig die Instrumentalmusik ins Auge fassen, z. B. Antonio Salieri (1750—1825), der 1788 Hofkapellmeister in Wien wurde, also zu einer Zeit, wo Mozart bereits seinen „Figaro" und „Don Juan" der Welt geschenkt hatte und dennoch verge-

bens einer Anstellung harrte. Salieri war aber damals einer der gefeiertsten Opernkomponisten, stellte in Wien selbst Gluck in Schatten, und erst durch sein Avancement zum Hofkapellmeister wurde für Mozart die Stelle des Kammerkomponisten erreichbar; heute ist dieser auch als Kirchenkomponist sehr hochgestellte Italiener, der dauernd durch Intrigen Mozarts Emporkommen entgegenarbeitete, gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen.

Die Pariser Klassiker. Die Pariser musikalischen Größen der Revolutionszeit haben ihren Schwerpunkt in der Opernkomposition. André Ernst Modeste **Gretry** (1741—1813) hat nur 6 Symphonien und Quartette geschrieben, aber mehr als ein halbes Hundert Opern und ist einer der Hauptrepräsentanten der alten französischen komischen Oper; doch hat keines seiner Werke der Zeit getrotzt (am längsten hielt sich sein Richard Löwenherz); **François Joseph Gossec** (1734—1829) wurde außer mit einer Anzahl überwiegend komischer Opern besonders durch seine Revolutionshymnen der Held des Tages, gehört aber mit 30 Symphonien und einer großen Anzahl Kammermusikwerke unter die bedeutenderen Instrumentalkomponisten der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Ausschließlich Vokalkomponist war **Jean François Lesueur** (1760—1837), der Lehrer von Hektor Berlioz; von seinen Opern wurde besonders „Ossian" („Die Barden") in der ersten Kaiserzeit berühmt; doch schrieb er auch eine größere Zahl kirchlicher Vokalwerke und Oratorien. Der als Opernkomponist berühmte **Nicolas Etienne Méhul** (1763—1817), dessen „Joseph" noch heute seine Lebenskraft bewährt, ebenfalls einer der Revolutionskomponisten (Chant du départ, Chant de victoire etc.) und mit den vorgenannten einer der Inspektoren des neu errichteten Pariser Konservatoriums, hat auch ein paar mit Achtung zu nennende Symphonien geschrieben. Mit dem Range eines wirklichen Nebenklassikers erhebt sich über diese vier der fünfte der Pariser Großen **Luigi Cherubini**, geb. 14. September 1760 zu Florenz, gest. 15. März 1842 zu Paris, Schüler Sartis in Bologna, seit 1788 in Paris lebend, wo er 1795 ebenfalls Inspektor, 1816 Kompositionsprofessor und 1821 Direktor des Konservatoriums wurde, das unter seiner Leitung schnell zu großer Bedeutung gelangte. Cherubini lebt noch heute durch seine Oper „Der Wasserträger" (Les deux journées 1800), durch die zu den wirklich klassischen Werken zählenden Ouvertüren drei anderer Opern („Die Abencerragen", „Lodoiska" und „Faniska") und durch mehrere kirchliche Kompositionen (2 Requiem [eins für Männerchor] und die Messe in F); auch seine 6 Streichquartette sind noch nicht ganz vergessen. Cherubinis Leben ist interessant durch die andauernde Ungnade Napoleons, dem Cherubinis gerades Wesen und Freimut mißfiel (Cherubini hatte gewagt, Napoleons Musikverstand abfällig zu beurteilen); während der Kaiserzeit waren daher die Pforten der großen Oper Cherubini verschlossen und die beiden Opern „Lodoiska" und „Faniska" sind deshalb 1805—6 für Wien geschrieben, wo sie Cherubini selbst leitete und bei Haydn und Beethoven eine ausgezeich-

nete Aufnahme fand. Cherubini ist eine vornehme Natur und des Vergleichs mit Beethoven würdig. Zu den Pariser Klassikern, wenn auch nicht der Revolutionszeit, so doch der napoleonischen Aera gehört auch Gasparo Spontini, geb. 14. Nov. 1774 zu Majolati, gest. 14. Januar 1851 daselbst, der 1803—1820 in Paris, zuletzt als Hofkomponist Ludwigs XVIII., dann aber bis 1841 zu Berlin als Hofkapellmeister lebte, wo er sich durch sein herrisches Wesen so mißliebig machte, daß ihn zuletzt das Publikum durch fortgesetzten Lärm zwang, das Dirigentenpult zu verlassen. Spontini siegte mit seiner „Vestalin“ (1807) über Lesueurs Barden in der Konkurrenz um den von Napoleon gestifteten Staatspreis und wurde mit diesem Werke und „Ferdinand Cortez“ (1809) der Schöpfer der sog. großen heroischen Oper, einer glücklichen und für einige Jahrzehnte sich wirkungskräftig erweisenden modernen Neugestaltung der seriösen Oper, deren Hauptrepräsentanten außer ihm Meyerbeer und Halevy wurden.

VIII.

Das Virtuosentum.

Bedeutung der Technik für die Entwicklung der Komposition. Bereits seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, d. h. seitdem überhaupt die Instrumentalmusik als selbständiger Faktor in die Entwicklung der Musik eintritt, konnten wir das allmähliche Aufkommen der Richtung auf das Virtuose aufweisen; wahrscheinlich wurde diese Richtung, wenn nicht überhaupt angeregt, so jedenfalls gefördert und begünstigt durch das gleichzeitig sich immer breiter machende Gesangsvirtuosentum, dessen Haupttummelplatz die Oper, besonders nachher die neapolitanische, wurde. Mit dem Aufkommen der zwischen Soli und Tutti scheidenden Konzerte der italienischen Violinisten und besonders seit der Entstehung des wirklichen „Konzerts“ für ein gesteigerte technische Mittel entfaltendes Soloinstrument, das dem Tutti des Orchesters gegenübersteht, wird aber das Virtuose ein von der Kunst selbst anerkannter Spezialfaktor. Neben dem Konzert wird auch das „Solo“, d. h. die Sonate mit begleitenden Cembalo bereits seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts der Tummelplatz wirklicher Virtuosität und die Sonaten mit Baß scheiden sich mehr und mehr in zwei getrennte Literaturzweige, von denen der eine einen rein musikalischen, der andere überwiegend einen virtuos-technischen Wert hat. Thomas Baltzer in London (1630 in Lübeck geboren, gestorben 1663), Johann Jakob Walther in Mainz (ca. 1650—90), Heinrich Josef Franz Biber in Salzburg (1644—1703) und Nik. Adam Strungk in Hamburg und Dresden (1640 bis 1700), repräsentieren das mehr auf vollgriffiges, mehrstimmiges Spiel auf der Violine gerichtete deutsche Virtuosentum dieser Zeit, eine Seite der Technik, welche üb-

rigens auch einzelne Italiener früh ins Auge fassen (Biagio Marini); die großartigsten Leistungen auf diesem Gebiete staunen wir heute in Bachs Solosonaten für Violine an. Die andere Seite aber, die Kultivierung des glänzenden Passagenwesens, welches mehr der mit den technischen Bedingungen nicht genau vertrauten Menge imponiert, als wirklich schwer ist, dieses erst recht eigentlich Virtuose wird besonders durch die italienischen Violinisten ausgebildet und macht das besondere Wesen des später in engerem Sinne Konzertmäßigen aus. Dieses letzten Endes vom strengkünstlerischen Standpunkte aus nicht einwandfreie Element ist bereits um 1700 zu einer großen Ausbreitung gelangt, also fast ein Jahrhundert früher als das Klaviervirtuosentum aufkommt. J. v. Wasielewski bezeichnet Pietro Locatelli als den eigentlichen Vater des modernen Virtuosentums und mag damit Recht haben in dem Sinne, daß die Häufung der Schwierigkeiten in den Sonaten und Konzerten Locatellis dieselben für mittelmäßige Geiger unausführbar macht; ganz mit Unrecht tritt aber Wasielewski dem günstigen Urteil Fétis' über den musikalischen Wert der Komposition Locatellis entgegen. Pietro Locatelli, geb. 1693, gest. 1764, war ein Schüler Corellis und hat, wie bereits früher bemerkt, persönliche Verdienste um den letzten Ausbau der sog. Sonatenform, war daher unzweifelhaft ein denkender Künstler von hohem Ernste der Auffassung seines Berufes. Das in tadelndem Spezialsinne Virtuose spielt bei Locatelli keineswegs eine größere Rolle als bereits bei Corelli (in den Solosonaten) und auch schon bei Torelli. Noch weniger als Locatelli darf Tartini als ein Virtuose in tadelndem Sinne bezeichnet werden. Tartini hat das Verdienst, die technischen Leistungen systematisch gepflegt und ausgefeilt zu haben (vgl. den Brief an eine Schülerin in J. A. Hillers „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler", der eine ganze Violinschule ersetzt), besonders die Bogenführung für den getragenen Gesang und das Stakkatospiel.

Die großen Erfolge berühmter Geiger in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beruhten aber überhaupt zumeist weniger auf virtuosem Blendwerk als vielmehr der Kunst ausdrucksvollen Vortrags. So wird z. B. auch Pietro Nardini (1722—1793) die Größe des Tones nachgerühmt. Andererseits ist aber nicht zu vergessen, daß schon um 1700 eine reiche Verzierung der langsamen Teile der Soli für die Geiger selbstverständlich war. Eine Amsterdamer Ausgabe der Solosonaten op. 5 Corellis, welche Chrysander seiner Ausgabe (in den „Denkmälern", jetzt Verlag von Augener in London) beidruckte, hat uns in mehr oder minder zuverlässiger Form die Art der damals üblichen Auszierung der Adagios durch Passagen und Triller („wie Corelli sie zu spielen pflegte") überliefert. War also solches virtuose Beiwerk selbst den Adagios nicht fremd, wenn auch in reicherem Maße nur bei wiederholtem Vortrage desselben Teils, so spielt dasselbe in vielen Allegrosätzen ohnehin in der Notierung bereits eine gewisse Rolle. Es ist nur zu wohl begreiflich, daß die Fachgeiger oder Komponisten allerlei aus der Spezialtechnik heraus in die Komposition brachten,

was rein musikalisch gedacht sehr weit hergeholt ist, z. B. gewisse beim Hinübergehen von einer Seite auf die andern leichte, aber rein musikalische stark frappierende Sprünge, die weitliegenden hin- und hergehenden Arpeggien über alle Saiten, auch schon das effektvolle und doch technisch so mühelose Tremolo. Analoges auf dem Gebiete der Klaviermusik kommt wohl zuerst bei dem offenbar durch die italienische Violinmusik inspirierten Domenico Scarlatti vor, nämlich die durch Ueberschlagen einer Hand über die andere leicht gemachten weiten Sprünge, die Verteilung von Passagen an beide Hände — ebenfalls durchaus spezialtechnische Ergebnisse der Natur des Instruments. Wenn Mattheson erzählt (Mus. Ehrenpforte, 1740), wie G. Ph. Telemann um die Zeit des Antrittes seiner Eisenacher Stellung (1708) sich für die mit dem Erfinder der Pantalon, Hebenstreit, gemeinsam zu spielenden Doppelkonzerte durch andauernde anstrengende Uebungen und Anwendung nervenstärkender Mittel vorbereitete, um auf der Violine dem Forte dieses aufkeimenden Hammerklaviers den Widerpart zu halten, so gibt er uns damit eine erwünschte Kunde von den Anfängen des wirklichen eigentlichen Virtuosentums. Daß diese von Hebenstreit komponierten „Doppelkonzerte“ zu den Klavierkonzerten Bachs und allen späteren die Anregung gegeben haben, ist sehr wahrscheinlich. Eine andere frühe Wurzel des Virtuosentums, nämlich das durch Sweelinck von Venedig nach dem Norden Europas getragene virtuose Orgelspiel, das seinen Ausgang von den Tokkaten Merulos und der Gabrieli nimmt, ist gewiß auch nicht ohne Einwirkung auf die breitere und glänzendere Gestaltung der Instrumentalmusik überhaupt geblieben und bildet z. B. einen erheblichen Bestandteil der großartigsten Orgelwerke Bachs vor, war aber im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seines eigentlich virtuosen Charakters allmählich mehr entkleidet und zu einem hochbedeutsamen, von den besten Meistern assimilierten und in den Dienst der wahren Kunst gestellten Ausdrucksmittel geworden. Ein wirkliches Orgelvirtuosentum ist erst in allerneuester Zeit nach einem sehr starken Rückgange der Orgelkomposition nach Bachs Zeit wieder aufgelebt und zwar nun umgekehrt von der Klaviervirtuosität aus angeregt. Hält man den sehr wichtigen Gesichtspunkt fest, daß alle Virtuosität zu einer vollen Erschließung der technischen Spezialmittel der einzelnen Instrumente führt, und daher die Schranken, welche die Eigenart derselben der Phantasie des Komponisten zieht, erweitert (was etwas ganz anderes bedeutet als die Hinleitung derselben auf neue nur durch die Spezialtechnik mögliche Effekte), so muß das Virtuosentum, der Wettkampf in der Steigerung der Leistungen der Spieler jederzeit gutgeheißen werden. Eine Verirrung des Geschmacks ist aber die einseitige Pflege der als schöner Schmuck und letzte Steigerung willkommenen Prunkmittel als Selbstzweck. Die große Menge neigt immer dazu, Akrobatenkünste zu bewundern und ihre Begeisterung für die halsbrecherischen Leistungen auch der Violin- und Klavierkünstler ist deshalb wohlbegreiflich; verwerflich bleibt es aber, wenn die Komponisten über die Ausnutzung der gesteigerten Technik zur Realisie-

rung ihrer Ideale hinausgehen und umgekehrt ihre Kunst in den Dienst der Virtuosität stellen. Diesen Verrat an der wahren Kunst beging die für die Kastraten schreibende neapolitanische Oper und auch die Instrumentalmusik hat zeitweilig diesem Götzen geopfert. Daß unsere großen Meister sich solcher Sünde nicht schuldig gemacht haben, bedarf freilich keines Hinweises; aber eine große Zahl der bereits genannten vorübergehend selbst den Ruhm der größten verdunkelnden kleineren Geister sind den Lockungen schnellen Ruhmes gefolgt und daran zugrunde gegangen. Den Virtuosen selbst, soweit sie nicht ihren Beruf in der Komposition, sondern in der Vorführung ihres technischen Könnens sahen, wird man keinen allzuharten Vorwurf daraus machen, daß sie ihre bescheidene Kompositionsbegabung dazu nutzten, ihre Künste in das glänzendste Licht zu stellen. Und so bildet die lange Reihe der Violinvirtuosen seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, denen sich im 18. Jahrhundert auch Virtuosen auf dem Violoncello und einzelnen andern Orchesterinstrumenten gesellen und ganz besonders auch die Reihe der Klaviervirtuosen eine lange Kette von ihrer Zeit gefeierten Künstlern, von deren Mehrzahl schon die nächste Generation kaum noch die Namen hörte, während ihre Werke schnell der Vergessenheit anheimfielen, denen aber doch die Gesamtentwicklung der Kunst Fortschritte verdankt, abgesehen natürlich von einzelnen Auswüchsen, welche sich ganz und gar in hohles Phrasenwesen verloren haben.

Die Violinvirtuosen. Deshalb werden wir im Anschlusse an die Violinkomponisten, welche bis zu Corelli und Vivaldi die Formen der Instrumentalmusik bildeten, in denen Händel und Bach Großes leisteten, auch gern derjenigen gedenken, welche die Kunst des Violinspiels weiter förderten und die Möglichkeit schufen, an die Streichinstrumente die Anforderungen zu stellen, ohne welche die Orchester- und Kammermusikwerke eines Beethoven (geschweige sein Violinkonzert und seine Violinromanzen) und die gesamte neuere Orchester- und Kammermusik nicht denkbar wären. Zu diesen gehören Francesco Maria V e r a c i n i (1685—1750), der Neffe Antonio Veracinis, der seine Konzertreisen bis London ausdehnte, wo er mehrere Jahre blieb (auch in Dresden angestellt); Francesco G e m i n i a n i, geb. 1680 zu Lucca, gest. 1762 in Dublin, Corellis Schüler, Verfasser einer der ersten Violinschulen, selbst tüchtiger Komponist, Bearbeiter der Violinsonaten Corellis als Concerti grossi, in London und Paris als Virtuose gefeiert; Giov. Batt. S o m i s in Turin (1676—1763), ein gepriesener Meister der Bogenführung und hochberühmt als Lehrer (seine Schüler sind u. a. Giardini, Pugnani, Léclair und Friz); B a p t i s t e A n e t (ca. 1700) ebenfalls Corellis Schüler; Prospero C a s t r u c c i (1689 bis 1769), Schüler Corellis, 1715 Konzertmeister an Händels Orchester in London; Dan. Gottlob T r e u, von den Italienern F e d e l e genannt (1695 bis etwa 1750), Schüler Kussers und Vivaldis, lange Zeit Kapellmeister in Prag; Carlo T e s s a r i n o (geb. 1690), Verfasser einer Violinschule (1741); J. Bapt. V o l u m i e r (1677—1720), der be-



Jos. Haydn

Franz Joseph Haydn,

geb. 31. März 1732 in Rohrau, Oesterreich,
gest. 31. Mai 1809 in Wien.



gehorsamster dankbarster Diener
Wolfgang Amadè Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart,

geb. 27. Januar 1756 in Salzburg,

gest. 5. Dez. 1791 in Wien.

rühmte Berliner und Dresdener Konzertmeister; Joh. Georg Pisendel (1687—1755), Schüler Torellis und später noch Vivaldis und Montanaris, langjähriger Konzertmeister in Dresden; Francesco Montanari, 1717 bis 1730 Violinsolist an der Peterskirche in Rom; Joh. Adam Birckenstock (1687—1733), Kapellmeister in Eisenach, Schüler Volumiers; der als Virtuose ohnegleichen gefeierte, legendenumwobene, auch als Theoretiker und Lehrer bedeutende Giuseppe Tartini in Padua (1692 bis 1770), der als Violinist in der Hauptsache Autodidakt war; Jacques Aubert (1678—1753), Konzertmeister der Großen Oper und der Concerts spirituels in Paris; der auch als Opernkomponist (in Kompanie mit Fr. Rebel) bekannte François Francoeur (1698—1787) in Paris; der durch Wiederbelebung einer Anzahl seiner Violinkompositionen durch David bekannter gewordene Jean Bapt. Léclair in Paris (1697—1764); der Böhme Georg Tzarth (1708 bis 1774), Schüler von Rosetti, Freund Franz Bendas, Kammermusiker Friedrichs des Großen, später in der Mannheimer Kapelle; der gleichfalls aus Böhmen stammende Franz Benda in Berlin (1709—1786) und sein Bruder Johann Benda (1713—1752, Brüder des Bühnenkomponisten Georg Benda); Felice de' Giardini oder del Giardino in London (1716 bis 1796), einer der berühmten Schüler Somis', geschätzter Violinkomponist; sein Mitschüler bei Somis Gaspard Friz in Genf (1716—1782); Michael Festing in London (gest. 1752), Sohn des Flötenvirtuosen gleichen Namens unter Händel; Johann Stamitz in Mannheim (1717—1757), der Schöpfer des modernen Instrumentalstils und zugleich wie Lully ein hervorragender Orchesterleiter, der der Mannheimer Kapelle Weltruhm verschaffte, und sein als Bratschenvirtuose Aufsehen machender Sohn Karl Stamitz (1746—1801), einer der fruchtbarsten Komponisten seiner Zeit; Joh. Stamitzs Nachfolger als Dirigent und der Erbe seines Rufes Christian Camabich (1731 bis 1798), glichfalls ein überaus fruchtbarer Komponist, der ebenfalls als Konzertmeister der Mannheimer Kapelle verdiente Carlo Giuseppe Toeschi (1724—1788), ein fleißiger Symphonie- und Kammermusikkomponist; Tartinis großer Schüler Pietro Nardini (1722—1793), Konzertmeister in Stuttgart, zuletzt Hofkapellmeister in Florenz; der von Somis gebildete Gaetano Pugnani (1731—1798), Konzertmeister in London, später Hofkapellmeister in Turin, ein fleißiger Kammermusikkomponist (Symphonien und Violinkonzerte); Antonio Lolli (1730 bis 1802), ebenfalls zu Stuttgart, später Günstling Katharinas II. in Petersburg, ein Virtuose in dem tadelnden Sinne, ohne höhere Ideale; der zu den Ruhmestiteln der Mannheimer Kapelle zählende Ignaz Fränzl (1734—1803) und sein noch bedeutenderer Sohn Ferdinand Fränzl (1770—1833); der autodidaktisch gebildete Pierre Gaviniés (1726—1800), der „französische Tartini", lange Jahre hochangesehener Lehrer am Konservatorium; der mulattische Geiger Chevalier de Saint

Georges (1745—1799), ein sehr exzentrischer aber ausgezeichneter Virtuose; der nicht minder abenteuerliche Giovanni Maria Jarnovic oder Giornovichi (1745—1804), ein Schüler Lollis; ferner Wilhelm Cramer (1745—1799), Schüler von Johann Stamitz und Cannabich, ein sehr bedeutender Virtuose, seit 1772 erster Konzertmeister der besten Londoner Konzerte (der Vater von J. B. Cramer); der durch seine Violinetüden noch heute allbekannte Federigo Fiorillo (1745 bis ca. 1800), gleichfalls in London lebend, besonders als Bratschist hervorragend; der nach längeren Konzertreisen sich in Paris festsetzende Niccolo Mestrino (1748—1790); der „Vater des modernen Violinspiels" Giov. Batt. Viotti (geb. 1753 bei Vercelli, gest. 1824 in London), ein außerordentlicher Virtuose, der hauptsächlich in Paris und London domizilierte und die instruktive und solistische Violinliteratur durch eine Menge wertvoller Werke bereicherte, nach Corelli und Tartini der glänzendste Name unter den italienischen Violinisten des 18. Jahrhunderts, der Lehrer von Rode und vieler anderen namhaften Geiger; Gaetano Brunetti in Madrid (1753—1808), dem man nachsagt, daß seine Intriguen Boccherini die Ungnade des Hofes zugezogen haben; Bartolomeo Campagnoli (1751—1827), der 1797—1818 Konzertmeister der Gewandhauskonzerte in Leipzig und zuletzt Hofkapellmeister in Neu-Strelitz war; Alessandro Rolla in Parma und Mailand (1757—1841), der Lehrer Paganinis, geschätzter Violinkomponist und sein ebenfalls tüchtiger Sohn Antonio Rolla (1798 bis 1837); Johann Friedr. Eck in München (1766—1801) und sein Bruder Franz Eck (1774 bis 1804), der Lehrer Spohrs; weiter Rodolphe Kreutzer in Paris (1766—1831), seit Begründung des Konservatoriums Violinprofessor an demselben, Soloviolinist der Großen Oper (Nachfolger Rodes) und später Kapellmeister, mit Rode und Baillot Herausgeber der Violinschule des Konservatoriums (der, dem Beethoven die Kreutzersonate widmete); François de Sales Baillot (1771—1842), der ein leidenschaftlicher Verehrer der Kompositionen Boccherinis war; Pierre Rode (1774—1830), Schüler Viottis, der nur wenige Jahre in Paris lehrte und es vorzog, die Welt als Virtuose zu durcheilen (5 Jahre in Petersburg als kaiserlicher Solist); Alex. Jean Boucher (1778—1861), wieder ein Virtuose im tadelnden Sinne (1787—1805 in Madrid); Giuseppe Maria Festa in Neapel (1771—1839); Giov. Batt. Polledro in Moskau, Dresden und Turin (1781—1853); und endlich der Virtuose unter den Virtuosen des Violinspiels Nicolo Paganini (geb. 27. Okt. 1782 in Genua, gest. 27. Mai 1840 in Nizza), von Aless. Rolla geschult, aber bald seine eigenen Wege gehend, ein leidenschaftlicher Hazardspieler, überhaupt ein Mann mit nobeln Passionen und großen Bedürfnissen, als Künstler auf seinem Instrument unerreicht, aber auch Scharlatanerie nicht verschmähend und die technischen Kunststücke auf die denkbar höchste Höhe steigernd. Neben diesem Hexenmeister verblaßte der Glanz aller andern Violinvirtuosen — zum Heile der Kunst, da nach

solcher Gipfelung die Umkehr zur besonnenen Indienststellung der Virtuosität als Mittel der Erreichung wahrhaft künstlerischer Ideale erfolgte. Zum mindesten muß man sagen, daß in Paganini das Violinvirtuosentum die höchste Kraft seines Zaubers auf die Massen ausgeübt hat; das bedingungslose Hingerissenwerden durch solchen Zauber, also die gefährliche Macht des Virtuosentums ist seitdem mehr einer kritischen Aufnahme der Virtuosenleistungen gewichen. Spohr, Vieuxtemps, Wieniawski, Prume, Alard, David, Auer, Böhm, Joachim, Hermann, Ysaye, Thomson, und noch gar mancher andere wären noch zu nennen als die Erben der von den großen Virtuosen angesammelten technischen Künste: aber keinem von ihnen hatten jene etwas Neues zu finden übrig gelassen, die Kunst des Violinspiels ist seit der großen Flutwelle des Virtuosentums ein abgeschlossenes Buch. Die großen Spieler der Jetztzeit werden teils als klassische oder genial individualistische Interpreten der Werke der großen Meister, oder als gediegene und erfahrene Lehrer, ausnahmsweise wie Sarasate auch wohl noch als Virtuosen im engeren Wortsinne, aber dann nicht mehr ohne Beimischung einer kleinen Dosis Zweifel an der Höhe ihres wirklichen Künstlertums gefeiert, aber die Zeit der Herrschaft des Virtuosentums ist vorüber.

Gamben- und Violoncellvirtuosen. Kein anderes Instrument des Orchesters hat es zu einer so die ganze Welt in Aufregung versetzenden Rolle gebracht wie die Violine. Nur das Violoncell hat neben der Violine bis heute einen gewissen Rang als Soloinstrument behauptet. Doch beginnt die Aera des Violoncells als Virtuoseninstrument erheblich später als die der Violine, weil die Gambe für Soli (ohne alle Begleitung oder mit begleitendem Klavier) bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts entschieden bevorzugt wurde, einesteils wegen ihres sanfteren Tones, hauptsächlich aber, weil für das Violoncell erst nach dieser Zeit die für die Quintenstimmung notwendige, von der der Violine abweichende Applikatur gefunden wurde. Für die Rolle des Basses bei Triosonaten und größeren Ensembles, auch im Concertino der Concerti grossi, war dagegen das Violoncell schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts durchaus bevorzugt, weil sein hellerer und stärkerer Ton die Konkurrenz mit der Violine besser aufzunehmen vermochte. Aus der Reihe der letzten Gambisten seien genannt Christopher Simpson in London, der 1659 eine Anleitung zum Improvisieren über einen Grundbaß auf der Gambe herausgab (The division violist), der berühmte Marin Marais in Paris (1656 bis 1728) und sein Sohn Roland Marais, der noch ältere Deutschböhme David Funck (um 1670), Joh. Georg Ahle in Mühlhausen (1650—1706), Johann Schenk am kurpfälzischen Hofe in Düsseldorf, später in Amsterdam, Ernst Christian Hesse in Darmstadt (1678—1762, ein Schüler von Marais), August Kühnel in Kassel (geb. 1645), Joh. Michael Kühnel in Berlin und Weimar (um 1720), Jakob Riemann in Kassel (um 1710), Ch. F. Abel um 1720 in Köthen, der Niederländer Karl Hakart

(um 1720) und die Pariser Gambenspieler und Komponisten Caix d'Hervelois, Naudot, Prudent, Hugard und Blainville (sämtlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Als Virtuose auf der Gambe und auf dem Violoncell wird der Mailänder Komponist Giov. Antoniotti gerühmt (geb. 1692, gest. 1776); andere italienische Cellomeister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Salvatore Lanzetti, der 1730—50 am sardinischen Hofe angestellt war, Cellosonaten herausgab und ein Schulwerk für Cello schrieb; Giacomo Cervetto in London (1682—1783, über hundert Jahre alt), Carlo Ferrari und Alessandro Canevasso, die beide in Paris auftraten, zu einer Zeit, wo Frankreich in Berteau, der 1756 starb, bereits einen eigenen Vertreter des Violoncellspiels, und zwar einen Schule bildenden Meister besaß. Letzterer, auch Komponist von 4 Cellokonzerten und 3 Büchern Cellosonaten, war der Lehrer von J. Bapt. Cupis (um 1720 bis 1794), Jos. Bonaventure Tillière (um 1760), Jean Bapt. Janson (1742 bis 1803), dessen jüngerem Bruder Louis Janson (1749 bis ca. 1820) und Jean Pierre Duport (1741—1818), dem langjährigen Berliner Kammercellisten und Musikintendanten, dessen persönlicher Schüler König Friedrich Wilhelm II. war, derselbe Fürst, für welchen Bocherini (selbst ein ausgezeichneter Violoncellvirtuose) eine große Zahl seiner Werke schrieb. Aber Jean Pierre Duport war auch vor seiner Anstellung in Berlin der Lehrer seines jüngeren Bruders Jean Louis Duport (1749—1819), des Begründers der modernen Celloapplikatur und damit der eigentlichen Cellovirtuosität. Dieser war es, der als Prinzip der Celloapplikatur das Halbtonintervall für Nachbarfinger aufstellte, während man bis dahin wie auf der Violine und Bratsche die Tonfolge der Skala als Norm für die Fingerfolge betrachtet hatte, und er ist es auch, der den Daumeneinsatz einführte, auf welchem die moderne Technik wesentlich fußt. Duports „Essai sur le doigté du violoncelle" erschien um 1770 und die bedeutendsten Cellospieler des In- und Auslandes nahmen sofort die neue Spielmanier an, zu der auch eine veränderte, der Violine abgelauschte Haltung des Bogens gehörte, so die Böhmen Bernhard Stiastny in Prag (1760—1835), dessen Bruder Franz Johann Stiastny in Mannheim (1764 bis ca. 1820), der durch ausgedehnte Reisen weltbekannte deutsche Altmeister Bernhard Romberg in Wien und Hamburg (1767 bis 1841), die Franzosen Pierre François Levasseur (1753 bis ca. 1820), dessen Bruder Jean Henri Levasseur (1765—1823, der Verfasser der Celloschule des Pariser Konservatoriums), J. Bapt. Breval (1756—1825), ferner der nur als Virtuose zu nennende Jacq. Michel Hurel de Lamare (1772—1823), dessen Cellokonzerte von Auber komponiert sind; Louis Pierre Martin Norblin (1781—1854), langjähriger Professor am Pariser Konservatorium; Nicolas Joseph Platel (1777—1835, der Begründer der Brüsseler Violon-

cellschule, seit 1824 Lehrer am Brüsseler Konservatorium, Lehrer von Servais, Batta, Demunck usw.) und Charles Nicolas Baudiot in Paris (1773—1849). Von älteren Cellovirtuosen außerhalb der Duportschen Schule sind noch zu nennen der als Komponist von Symphonien und Kammermusikwerken namhafte Anton Filtz in Mannheim (1760 jung gestorben); dessen Schüler Christoph Schetky (1740—1773), der nach längeren Konzertreisen sich in England festsetzte; Philipp Schindlöcker in Wien (1753 bis 1827); der Deutschböhme Anton Kraft in Wien (1752 bis 1820) und sein Sohn Nikolaus Kraft, Cellist des Schuppanzigschen Quartetts in Wien (1778—1853), sowie die beiden Engländer John Crosdill (1751—1825) und der von Cervetto gebildete Robert Lindley (1776—1855). Zur neueren Zeit führen herüber Max Bohrer (1785—1852), der mit seinem Bruder, dem Violinvirtuosen Anton Bohrer, zusammen ganz Europa bereiste; Friedrich Dotzauer in Dresden (1783—1860); der von Schindlöcker gebildete Joseph Merk in Wien (1795—1852); noch mehr als diese führten die an sie anschließenden belgischen und Pariser Violoncellisten die Kunst des Violoncellspiels ins rein Virtuosenhafte über bis zur Rivalität mit den Hexenkünsten der Violinmeister, so Alexandre Batta, Schüler Platels in Brüssel, später in Paris (geb. 1816); Franç. Demunck, ebenfalls Schüler Platels (1815 bis 1854) und sein Sohn Ernest Demunck (geb. 1840); der von Norblin geschulte Felix Battanchon in Paris (1814 bis 1893); Hippolyte Prosper Seligmann (1817 bis 1882) und August Franchomme (1808—1884). Als Schüler Dotzauers rivalisierten mit ihnen Friedr. August Kummer in Dresden (1797 bis 1879) Karl Drechsler in Dresden (1800—1873) und Karl Schuberth in Petersburg (1811—1863), ferner Merks Schüler Christian Kellermann in Kopenhagen (1815 bis 1866), Joseph Menter in München (1808—1856, der Vater der Pianistin Sophie Menter) und sein Schwiegersohn David Popper (geb. 1846), Karl Schuberths Schüler Karl Davidoff in Petersburg (1838 bis 1889, zuletzt Direktor des Konservatoriums), Karl Drechslers Schüler August Lindner in Hannover (1820—1878), Friedrich Grützmacher in Dresden (geb. 1832) und Bernhard Coßmann (geb. 1822, auch Schüler Kummers), Georg Goltermann in Frankfurt a. M. (1824—1898) und Julius Goltermann in Stuttgart (1825—1876). Den Beinamen des Paganini des Violoncells hat man Andrien François Servais gegeben, in welchem die belgische Violoncellistenschule gipfelte (geb. 1807, gest. 1866); Servais war Schüler Platels, steigerte aber die Technik des Instruments zu schwindelhafter Höhe und mag den Vergleich mit Paganini mit Recht darum erfahren, weil auch er seinen Nachfolgern kein Problem mehr zu lösen übrig ließ. Auch auf dem Gebiete der Violoncellvirtuosität ist daher die allmählich eintretende Wegwendung von der bloßen Virtuosität mit

Freuden zu konstatieren; wenn ein Julius Klengel vielleicht als Rivale Servais' in der Pflege der äußersten technischen Künste gelten kann, so erscheinen dagegen ein Robert Hausmann und Hugo Becker als Vertreter der die Technik den höchsten Zielen der Kunst unterordnenden Reaktion gegen die virtuose Schaustellung.

Die Kontrabaßvirtuosen. Nur ganz ausnahmsweise begegnet uns heute mehr ein Virtuose, d. h. ein die Spezialtechnik seines Instruments auf Konzertreisen zur Schau stellender Künstler auf einem der übrigen Orchesterinstrumente. Das ist aber noch nicht lange so. Der letzte Virtuose auf dem Kontrabaß, Gustav Láska (geb. 1847), machte noch vor wenigen Jahrzehnten Aufsehen mit einer die Natur des Instruments beinahe verkehrenden Technik; aber vor ihm glänzte eine längere Reihe von Kontrabaßvirtuosen, von denen nur genannt seien: Karl Gottfried Wilhelm Wach in Leipzig (1755—1833), Gius. Andreoli in Mailand (1757—1832), der vielleicht bedeutendste von allen Domenico Dragonetti in London (1763—1846), der die schwierigsten Cellopartien im Streichquartett auf seinem Rieseninstrument tadellos spielte, Wenzel Hause in Prag (Verfasser einer vorzüglichen Kontrabaßschule, 1828), Christian Simon in Sondershausen (1809—1872), Giovanni Bottesini, zuletzt Konservatoriumsdirektor in Parma (1823 bis 1889), und der auch als Symphonie- und Opernkomponist nicht unbekannte Joseph Abert, Hofkapellmeister in Stuttgart (geb. 1832).

Hornvirtuosen. Eine bedeutende Rolle hat seit 1760, wo durch Anton Joseph Hampels Erfindung der Stopftöne dem Horn eine wenn auch in der Intonation ungleiche und schwer zu beherrschende chromatische Skala gegeben wurde, die Virtuosität in der Behandlung des Waldhorns gespielt. Hampel selbst war Waldhornist in der Dresdener Hofkapelle seit 1746 und bildete eine Anzahl Hornvirtuosen aus, von denen Wenzel Stich (genannt Punto, 1748—1803) durch seine ausgedehnten Konzertreisen und zahlreichen Hornkompositionen einen Weltruf erlangte. Vor Stich machte sich aber Jean Joseph Rodolphe (1730—1812) als ausgezeichneter Hornvirtuose berühmt (seit 1765), der gleichfalls eine Menge Werke für Horn schrieb. Ein anderer Schüler Hampels, der Böhme Joh. Anton Mares (1719—1794), ist außer seinen Leistungen als Hornvirtuose bekannt als Erfinder der russischen Jagdhornmusik, bei welcher eine größere Zahl Hornisten derart zusammenwirkte, daß jeder immer nur denselben Ton zu blasen hatte. Weitere Repräsentanten der neuen Kunst wurden Jean Lebrun in Paris und Berlin (1759—1809), die von Stich gebildeten drei Brüder Domnich (Heinrich in Paris, Verfasser der Hornschule des Konservatoriums [1805], Jakob, der nach Amerika ging, und Arnold in Meiningen), ferner Frédéric Duvernoy in Paris (1765—1838), der in Deutschland geborene J. Kenn, der 1795 neben Domnich und Duvernoy Hornprofessor am Konservatorium zu Paris wurde; Kenns Schüler Louis Fran-

çois Dauprat in Paris (1781—1868); Stichs Schüler Joh. Andreas Amon in Heilbronn (1763—1825); Luigi Belloli in Mailand (1770 bis 1817); Karl Jakob Wagner in Darmstadt (1772—1822); Heinrich Stölzl in Berlin (1780—1844), der erste Virtuose auf dem von Blühmel 1815 erfundenen Ventilhorn; der um die weitere Vervollkommnung des Ventilhorns verdiente Joseph Meifred in Paris (1791—1867), der mehreres über die Konstruktion der Hörner mit 2 und 3 Ventilen schrieb; Dauprats Schüler Jacq. Franç. Gallay (1795—1864), Verfasser einer Hornschule; die Brüder Gottlieb Schunke in Kassel (1777—1840) und Michael Schunke in Magdeburg (1780—1821) und der Großvater und Vater der Sängerin Desirée Artot: Maurice Artot (1772—1829) und Desiré Artot (1803—1887, beide in Brüssel). Es bedarf keines Hinweises darauf, daß die gänzlich veränderte Rolle der Hörner in den Symphonien und Divertissements, Kassationen usw. seit 1765 und das Auftauchen von Kammermusikwerken mit obligatem Horn in direktem ursächlichem Zusammenhange mit dieser plötzlichen Pflege des Horns als Virtuoseninstrument steht.

Flötenvirtuosen. Auch die Fähigkeiten anderer Blasinstrumente wurden etwa um dieselbe Zeit durch eine Reihe vortrefflicher Virtuosen vorgeführt und damit die weitere Emanzipation derselben von ihrer dienenden Rolle vervollständigt. Die Flöte war bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein beliebtes Soloinstrument, für das Händel, Bach u. a. Sonaten schrieben und das in der französischen Ouvertüre gelegentlich konzertmäßig behandelt wurde, trat aber besonders durch Joh. Joach. Quantz (1697—1773) und die spezielle Vorliebe Friedrichs des Großen für dies Instrument stark in den Vordergrund. Allerlei Kammermusik mit Primflöte statt 1. Violine, Flötenkonzerte, aber auch eine Unmenge Flötensoli und Duette für zwei Flöten erschienen im 18. Jahrhundert auf dem Markt; Quantz' Lehrer Pierre Gabriel Buffardin in Dresden (gest. 1739) war bereits ein gepriesener Flötenvirtuose. Berühmte Virtuosen und Lehrmeister bzw. Komponisten für Flöte waren ferner Joh. Georg Wunderlich in Paris (1755 bis 1819), A. Hugot (1761 bis 1803), beide Professoren am Pariser Konservatorium; der blinde Flötenspieler Friedrich Ludwig Dulon (1769—1826), dessen Autobiographie Wieland 1804 bis 1808 herausgab; Jean Louis Tulou in Paris (1786—1865); Kaspar Fürstenau in Oldenburg (1772—1819), sein Sohn Anton Bernhard Fürstenau in Dresden (1792—1852), und dessen Sohn Moritz Fürstenau ebenfalls in Dresden (1824 bis 1889); der bekannte Opernkomponist und Verfasser pädagogischer Klavierwerke Friedrich Kuhlau in Kopenhagen (1786 bis 1832); Kaspar Kummer in Koburg (1795—1870); François Devienne in Paris (1759—1803), Karl Kreith in Wien (gest. 1807), Benoit Tranquille Berbiguier in Paris (1782—1838); Joseph Fahrbach in Wien (1804—1883), die Brüder Joh. Wilh. Gabrielski (1791-1846) und J. Gabriel-

ski (1806—1878), beide in Berlin, wo der Sohn des letzteren lange erster Flötist der Hofkapelle war; der die Klangfarbe und die Technik der Flöte vollständig umschaffende Theobald Böhm in München (1794 bis 1881). Zum Beleg, daß doch auch heute noch die Flöte sich einer gewissen Reputation erfreut, seien die Namen Claude Paul Taffanel in Paris (gest. 1908) und Joachim Andersen in Kopenhagen genannt.

Die Oboisten. Die Oboen spielten in der Orchestermusik zu Anfang des 18. Jahrhunderts wie wir sahen eine hervorragende Rolle, erstens als mehrfach besetzte Verstärkungsinstrumente, die im Tutti mit den Violinen gingen, zweitens aber in einfacher Besetzung als Trio von zwei Oboen und Fagott für die Episoden der Fugen und die Alternative der Tanzstücke in den französischen Ouvertüren, traten auch gelegentlich solistisch konzertweise in denselben auf. Auch sie erfuhren aber jetzt eine vorher unbekannte Sonderbehandlung durch Komposition von Sonaten oder Soli und Konzerten für sie und durch Vorführung ihrer technischen Leistungsfähigkeit seitens reisender Virtuosen. Besonders zeichneten sich aus die zum Teil auch durch Schulwerke und Vortragsstücke ihre Kunst weitergebenden Meister des Oboespieles: Johann Christian Fischer in Dresden (1733 bis 1800), Christian Samuel Barth, ein Schüler Seb. Bachs (1735—1809), Ludwig August Lebrun in Berlin (1746 bis 1790), Antoine Sallantin in Paris (1754—1813), Franç. Jos. Garnier in Paris (1759—1825), Gustave Vogt in Paris (1781—1850), Antoine Joseph Lavigne in Paris (1782—1855), Friedrich Eug. Thurner in Kassel und Frankfurt a. M. (1785 bis 1827), Joseph Sellner in Wien (1787—1843) und Apollon Barret in Paris (1804 bis 1879).

Die Klarinettisten. Die erst kurz vor 1700 von Joh. Christoph Denner in Nürnberg aus dem alten französischen Chalumeau entwickelte Klarinette fand anfänglich neben der alteingesessenen Oboe nur schwer Eingang; aber die Individualisierung der Blasinstrumente in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lehrte bald ihren eigenartigen Wert schätzen und der große Umfang und die technische Schmiegsamkeit des neuen Instruments führte auch zur Entstehung eines Klarinetten-Virtuosentums. An der Spitze steht Joseph Beer in Potsdam, der selbst das Instrument durch Hinzufügung der 5. Klappe verbesserte (1744 bis 1811), weiter Gerhard Heinrich Romberg in Münster, der Vater des bekannten Komponisten Andreas Romberg (1745 bis 1819), Michel Yost in Paris, der in Frankreich Schule bildete (1754—1786), M. Fred. Blasius in Paris (1758 bis 1829), Jean Xavier Lefèvre (1763—1829) und Charles Duvernoy (1766—1845), Franz Tausch in München und Berlin (1762—1817), der durch seine Reisen allbekannte Iwan Müller (1786—1854) zuletzt in Bückeburg, welcher die Zahl der Klappen der Klarinette auf 15 erhöhte, auch die Altklarinette konstruierte, durch welche das Bassetthorn gänzlich in Vergessenheit kam, Franz

Thaddäus Blatt in Wien (geb. 1793), die beiden Bärmann in München (Heinrich Joseph 1784—1847 und Karl 1820—1885), Friedrich Berr in Paris (1794—1838), der eine Schule für die Klarinette mit 14 Klappen schrieb, Valentin Bender in Brüssel (1801 bis 1873, Georg Christian Bachmann in Brüssel (1804 bis 1842), Hyacinthe Eleonore Klosé in Paris (1808 bis 1880), welcher das böhmische Ringklappensystem von der Flöte auf die Klarinette übertrug und eine Schule für das so umgeschaffene Instrument schrieb, und Arnold Joseph Blaes in Brüssel, Schüler Bachmanns (1811 bis 1892). Von den Klarinettisten der jüngsten Vergangenheit muß Richard Mühlfeld in Meiningen (1856—1907) hier besonders genannt werden, da dessen wirklich bewundernswürdige Behandlung seines Instruments Brahms zur Komposition eines Klarinettenquintetts, eines Klarinettentrios und zweier Klarinettensonaten anregte.

Harfe, Guitarre, Vielle und Musette. Vereinzelte Virtuosenerscheinungen auf dem Gebiete des Fagotts (Anton Romberg, der Vater von Bernhard Romberg, 1742—1814), der Trompete (Thomas Harper Vater [1787—1853] und Sohn [1816—1898]), ja der Posaune (Moritz Nabich 1815—1893) vervollständigen das Bild dieser merkwürdigen Erscheinung einer fast ein Jahrhundert (von 1760—1850) währenden Blüte des Instrumentalvirtuosentums, dessen Ergebnis die Steigerung der Leistungsfähigkeit der Instrumente und die eingehende Berücksichtigung ihrer Eigenart durch die Komponisten war und sein mußte. Auch die Harfe erfreute sich in derselben Zeit einer vermehrten Berücksichtigung; eine Reihe hochgefeierter Virtuosen durchzogen die Welt und eine reiche Speziallitetatur wurde geschaffen. Die etwa 1730 durch Hochbrucker in Donauwörth durch fünf Pedaltritte der Umstimmung ohne Unterbrechung des Spiels fähig gemachte Harfe wurde besonders durch Joh. Baptist Krumpholz (1745—1790) konzertfähig; Krumpholz war es, der Erard zur Konstruktion der Doppelpedaltritte anregte; auch ein persönlicher Schüler Hochbruckers Marcel de Marin (geboren 1769, Todesjahr unbekannt), dessen Harfenkompositionen wertvoll sind, gehört zu den ersten Förderern der Harfenvirtuosität; es folgten Martin Pierre Dalvimare in Paris (1770 bis 1840), der am Hofe Napoleons eine Rolle spielte, François Joseph Nadermann in Paris (1773—1835), der der älteren Harfe treu blieb (selbst Fabrikant), François Dizi in Paris (1780—1840, ebenfalls Fabrikant, mit Pleyel assoziert), Spohrs erste Frau Dorette Scheidler (vermählt 1806, gest. 1834), für welche Spohr eine ganze Reihe Werke schrieb, Robert Nicolas Charles Bochsa (1789—1856), Schüler von Marin und Nadermann, der Reisen bis nach Australien machte, Antoine Prumier (1794 bis 1868), Nadermanns Nachfolger am Konservatorium) und sein Sohn und Nachfolger Ange Conrad Prumier (1821 bis 1884), Theodor Labarre (1805 bis 1870), der Nachfolger des jungen Prumier am Konserva-

torium, Elias Parish Alvars (1808—1849) usw. Wie die Zeiten sich geändert haben, beweist das geringe Interesse, welches in neuester Zeit die Vorträge tüchtiger Harfenvirtuosen wie Aptommas, Oberthür u. a. fanden. Daß trotz jener starken Pflege die Harfe nicht in das Symphonieorchester einzudringen vermochte, ist auch eine wichtige Lehre der Geschichte. Aehnlich erging es der Guitarre, welche ebenfalls vorübergehend eine erhöhte Beachtung fand und sogar zur Kammermusik herangezogen wurde (Aubéry du Boulley, Leo von Call, Pierre Porro, Mauro Giuliani, K. A. Göpfert, Mikisch usw.), aber nur, um zu Anfang unseres Jahrhunderts ganz zu verschwinden. Noch früher, nämlich kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts endete eine uns heute geradezu unbegreiflich scheinende Liebhaberei besonders der Pariser für zwei Instrumente frühmittelalterlicher Provenienz und Physiognomie: die Drehleier (Vielle) und den Dudelsack (Musette), welche in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Favoritinstrumente der Salons waren und Virtuosen und Komponisten Ruhm und Ehre einbrachten (Chedeville, Hotteterre, Baton, Louvet, Delaunay, Laroze, Janot, Descouteaux, Philidor, Dubuisson usw.).

Die Klaviervirtuosen. Das Klavier nimmt insofern gegenüber den Orchesterinstrumenten eine Ausnahmestellung ein, als es (wie außer ihm nur die Orgel) sich selbst genug sein und der Zusammenwirkung mit anderen Instrumenten ganz entraten kann, so daß die Solo-Klavierliteratur tatsächlich einen Umfang und eine Bedeutung gewonnen hat, wie die keines anderen Instruments. Die Haupteigenschaft des Klaviers, daß es mühelos der Polyphonie fähig ist, hat es aber nicht nur zum stets willkommenen Partner von anderen Einzelinstrumenten gemacht, denen diese Fähigkeit abgeht, sondern stellt es auch jederzeit mit Glück einer Gruppe anderer, die zusammen eine selbständige Harmonie oder Polyphonie repräsentieren, ja dem ganzen Orchester als Rivalen gegenüber, zumal den heutigen Konzertflügel mit seiner imposanten Klangfülle. Aber das Klavier hat auch eine verhängnisvolle andere Eigenschaft, die zwar zu seiner Popularisierung, zu seiner unbestrittenen Weltherrschaft beigetragen hat, aber dennoch seinen Einfluß auf die ernstere Musikbildung mit einem Fragezeichen versieht. Das Klavier allein von allen Instrumenten (wenigstens mit ihm nur alle andern Instrumente mit Klaviatur) macht die Intonation nicht vom Spieler, sondern vom Stimmer abhängig und bringt daher die Gefahr eines Musikmachens ohne lebhafte Beteilung des Tonsinnes. Der Sänger ist stets gezwungen, sich den Ton vorzustellen, den er singen will, selbst das Mitsingen im Chor bedingt Auffassen und Reproduzieren eines gehörten Tones und Geiger und Bläser sind jederzeit auf die Kontrolle und Regulierung der Tonhöhe angewiesen; nur auf dem Klavier ist von alledem keine Rede, und jeder Klavierpädagoge weiß, wie sehr man Grund hat, die Schüler immer zum Hören dessen, was sie spielen, zu ermahnen. Diese mühelose Hervorbringung stets tadelloser Intonationen auf einem gut gestimmten Klaviere bringt

deshalb die Gefahr der Verflachung, des geistlosen Klimperns mit nur halber Auffassung. Natürlich wird die Gefahr, welche diese Eigenschaft für die Musikbildung in sich birgt, wesentlich gesteigert, wenn die Komposition sich vom ernsthaften Inhalte weg und mehr nur einem allgemein sinnengefälligen Tonspiele zuwendet. Keinem anderen Instrumente steht eine solche Fülle von glänzenden Umhüllungen eines im Grunde wertlosen Kerns zu Gebote, wie gerade dem Klavier, und darum war das Aufkommen des Klaviervirtuosentums eine entschieden sehr ernste Gefahr für breite Schichten der musiktreibenden Welt. Auf dem Gebiete keines anderen Instruments hat sich ein so oberflächlicher und jedes eigentlichen Zusammenhangs mit der wirklichen Kunst barer Dilettantismus entwickelt, wie auf dem Klavier; die sog. Salonmusik ist die Nährmutter dieses bedenklichen Niedergangs des Kunstsinnes bei dem Gros der Musikfreunde gewesen, und der Vater desselben war das Klaviervirtuosentum. Zunächst war unzweifelhaft die Erschließung der Mittel des Klaviers in seiner immer mehr vervollkommten Gestalt ebenso mit Freuden zu begrüßen, wie die Hebung der Durchschnittstechnik der Spieler von Streich- und Blaseinstrumenten; insbesondere muß Muzio Clementi durchaus in Schutz genommen werden gegen den Vorwurf, daß er die virtuose Richtung der Klavierkomposition angebahnt habe, vielmehr ist durchaus festzuhalten, daß er den großen Klavierkomponisten die Wege ebnete und selber unter ihnen Anspruch auf einen ehrenvollen Platz hat. Die Fülle neuer Effekte und Ausdrucksformen, Figurationsweisen, Spielmanieren, die er erschloß, verpflichten ihm die Nachwelt zu Danke und die Mitwelt sah in ihm mit Recht einen kühnen Neuerer und kraftvollen Erfinder, und nicht einen tadelnswerten Spekulanten auf den Geschmack der Menge. Der Vorwurf, diesem ihr Können in Dienst gestellt zu haben, trifft deshalb viel weniger die ersten wirklichen Virtuosen als jene flachen Modekomponisten, welche von den neu erschlossenen Mitteln nur soviel annahmen, als sich ohne stärkere Anforderungen an die musikalische Bildung zur Erzielung dem Ohr schmeichelnder Wirkungen bequem verwenden ließ. Die Wanhal, Steibelt, Pleyel, Wölfl, Sterkel, Kozeluch, Gelinek sind für die Verrottung des Kunstgeschmacks verantwortlich zu machen, nicht aber Clementi und seine ganze Schule, aus welcher überhaupt keiner der im tadelnden Sinne so zu nennenden Virtuosen hervorgegangen ist. Ganz besonders muß Daniel Steibelt als einer der ersten Klavierkomponisten und Klaviervirtuosen hervorgehoben werden, welche mit billigen Effekten arbeiteten, so z. B. mit einem längere Zeit anhaltenden, nichtssagenden, aber recht viel Lärm machenden Akkordtremolo beider Hände; er ging soweit, zu seinen besonders beliebt gewordenen „Bacchanales“ seine Frau das Tamburin schlagen zu lassen, und derartige Kompositionen erscheinen im Druck. Auch Joseph Wölfl war ein solcher direkt auf den Effekt hinarbeitender Komponist und Spieler. Dagegen hatte Johann Ladislaus Dussek (1761—1812) positive Verdienste,

sofern er seine Haupterfolge weniger seiner sehr bedeutenden Virtuosität als vielmehr dem besonderen Nachdrucke verdankt, den er auf das Kantable im Klavierspiel legte; ihm wird nachgerühmt, daß er zuerst das Pianoforte zum Singen gebracht habe, woran vielleicht die andere Seite seiner Doppelvirtuosität einigen Anteil hatte, nämlich seine Meisterschaft auf der vorübergehend in Aufnahme gekommenen Glasharmonika. Auch Hummel und Moscheles sind nicht als bloße Virtuosen zu betrachten, sondern nehmen sogar in noch höherem Maße als Dussek eine ehrenvolle Stellung in der Geschichte der Klaviermusik ein.

Johann Nepomuk Hummel (geb. 1778 zu Preßburg, gest. 1837 in Weimar), war zwei Jahre lang der Schüler Mozarts in Wien, galt daher als Bewahrer Mozartscher Traditionen, obgleich er sich weit genug von seinem Lehrer entfernte. Eine starke Neigung zum wirklich Virtuosen bis zur Gefahr, daß die Figuration zur Hauptsache wird, charakterisiert Hummels Stil, aber die kantable Grundlage bleibt doch überall noch bei ihm durchfühlbar, eine gewisse Weichheit und liebenswürdige Grazie bewahrt seine Musik vor der Leerheit des nur mehr glänzenden Figurenwerks. Noch heute erfreuen sich sogar einige seiner Werke einer gewissen Reputation, besonders einige seiner Rondos, aber auch das A-moll- und H-moll-Konzert und das D-moll-Septett. Hummels Spielweise war eine mehr zierliche und elegante als imponierende, entsprechend der Spielart der Wiener Klaviere. Seine große Klavierschule enthält eine Fülle noch heute mit großem Nutzen zu verwertenden Uebungsmaterials (in Auswahl von H. Riemann bei André in Offenbach).

Ignaz Moscheles, geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 in Leipzig, machte seit 1816 ausgedehnte Konzertreisen, setzte sich, nachdem er 1820 in Paris Triumphe gefeiert, 1821 in London als Lehrer fest und wurde 1846 von Mendelssohn als Lehrer an das Leipziger Konservatorium gezogen. Moscheles' Eigenart beruht in einer gewissen pathetischen Beimischung, die seinen mit Noblesse erfundenen und mit glänzender Technik ausgestatteten Kompositionen wohl ansteht. Seine Etüden op. 70 und 95 haben für höhere Stufen der Klavierbildung bleibenden Wert.

Paris, das, wie wir sahen, der Virtuosität in den verschiedensten Formen starken Tribut zollte, trug auch wesentlich zur Förderung der Klaviervirtuosität bei, besonders seit Eröffnung des Konservatoriums (1795), an welchem zuerst der von Hüllmandel geschulte Hyacinthe Jadin (1769—1802) Klavierprofessor war, dessen Bruder Louis Emanuel Jadin (ebenfalls Professor am Konservatorium) die Opernpotpourris in die Mode brachte und den Geschmack noch mehr herunterbringen half als Pleyel. Auch Louis Pradher (1781—1843), der Nachfolger Jadins, Lehrer von Henry Herz und Jacques Herz und Henry Rosellen, wirkte nur in dem Sinne der Verirrung ins inhaltlos Virtuosenhafte. Dagegen ist Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785—1853), der 1816 Professor am Konservatorium wurde, hervorzuheben als ein ernster

Lehrer mit besseren Tendenzen, der Lehrer von Alkan, Prudent und Marmontel. Auch der Nestor der Konservatoriumsprofessoren Louis Adam (1758—1848), der Vater des Komponisten des „Postillons von Lonjumeau“, Verfasser einer guten Klavierschule, welche mit zuerst System in das Fingersatzwesen brachte (1802), war ein gediegener Lehrer, der u. a. Kalkbrenner ausbildete. Friedrich Kalkbrenner (1788—1849), eine in mancher Beziehung Hummel verwandte Klaviernatur, doch minder lyrisch geartet, Schüler Adams, auch einige Zeit Clementis, war zeitweilig assoziiert mit Johann Bernhard Logier (1777—1846), dem äußerst industriell veranlagten Erfinder des Chiroplasten oder Handleiters und des Massenunterrichtes auf mehreren Klavieren, auch beteiligte sich Kalkbrenner an Pleyels Pianofortefabrik und war Lehrer von Camille Pleyels Gattin, der vortrefflichen Pianistin Marie Félicité Pleyel, geb. Frl. Moke. Kalkbrenner brachte die Theorie des Klavierspiels mit stillstehendem Unterarm auf, soll aber dieselbe keineswegs selber durchgeführt haben. Zu den ersten Repräsentanten des inhaltlosen Virtuosentums gehören Franz Hünten (1793—1878), der, nachdem er aus der Mode gekommen, 1837 sich von Paris in seine Heimat Koblenz zurückzog, Henry Herz (1803—1888), der seinen Ruhm sogar um ein halbes Jahrhundert überlebte, aber als Konservatoriumsprofessor und Pianofortefabrikant in Paris eine behagliche Existenz hatte.

In Deutschland begünstigte besonders Karl Czerny in Wien (1791—1851) die einseitige Entwicklung des Virtuosentums durch nach Tausenden zählende nur äußeren Glanz bei wenig innerem Gehalt entfaltende Kompositionen und Schulwerke. Czerny war Schüler Beethovens und ein vortrefflicher Lehrer, aus dessen Schule Döhler, Kullak und vor allen Franz Liszt hervorgingen; aber seinen Kompositionen haftet fast ohne Ausnahme der Makel der Richtung auf das rein technisch Brillante an, und er hat begründeten Anspruch, für einen Hauptbegründer des Genres der modernen Salonmusik im übeln Sinne gehalten zu werden (wobei ihm aber die Herz, Hünten, Ravina und Rosellen wacker beigestanden haben). Von seinen Werken haben sich nur eine Anzahl Etüdenhefte gehalten; aber auch diese verlieren immer mehr an Kredit und treten hinter diejenigen Bertinis, Cramers und Clementis mit Recht zurück.

Als sein Erbe ist Louis Köhler (1820—1886) zu betrachten, der aber nicht sein Schüler war, sondern von dem gediegenen Wiener Pianisten Karl Maria v. Bocklet (1800 bis 1881) ausgebildet wurde; Köhlers einst sehr geschätzte Etüdenwerke sind bereits jetzt noch mehr außer Kurs gesetzt als diejenigen Czernys. Der Höhepunkt des Klaviervirtuosentums fällt um 1830 oder wenige Jahre später, die Zeit, wo Paganini in Paris erschien und Chopin und Liszt ihre Schwingen entfalteten. Großes Aufsehen machte seit 1830 Sigismund Thalberg (1812—1871), besonders mit seinen Phantasien über bekannte Melodien mit glänzenden

an beide Hände verteilten Akkordpassagen als Umrankung der in der Mitte stärker gespielten Melodie, eine Manier, die Thalberg von dem Harfenvirtuosen Parish Alvars übernommen hatte. Auch die kraftvolle Natur Adolf Henselts mit seinem vollgriffigen Legato trat etwa um dieselbe Zeit in die Arena, daneben der weniger mächtige aber elegante und ausdrucksvolle von Czerny gebildete Theodor Döhler (1814—1856), der von dem vortrefflichen Klavierpädagogen Wenzel Tomaschek in Prag geschulte Alexand. Dreyschock (1818—1869), auch Leop. v. Meyer (1816—1883), Schüler Czernys und Fischhofs in Wien, nicht zu verwechseln mit dem älteren von Field unterrichteten also der Clementischule angehörigen Charles Mayer (1799—1862), und weiterhin schlossen sich noch an der durch seinen Triller und sein Stakkato auffallende Rudolf Willmers (1821—1878), der einschmeichelnde und glatte Antoine de Kontski (geb. 1816), Theodor Kullak in Berlin (1818—1882) und sein Bruder Adolf (1823—1862), welcher durch seine Aesthetik des Klavierspiels sich einen Namen machte, Henry Litolff in Paris (1818—1891), Julius Schulhoff in Paris und Dresden (1825—1898), Jakob Rosenhain in Frankfurt a. M. (1813—1894), Schüler von Jacques Schmitt in Hamburg (1803—1853), ein jüngerer Bruder des gleichfalls bekannten Klavierpädagogen Aloys Schmitt in Frankfurt a. M. (1788—1866). Lange überragt alle Zeitgenossen das überlegene Genie Franz Liszts, des etwa von 1830 ab bis zu seinem Tode (1886) unbestrittenen Großmeisters des Pianofortespiels, dem eine kleine Armee jüngerer Pianisten ihre Ausbildung verdankt. Allmählich reifen dann, während Liszt sich mehr und mehr vom Konzertleben zurückzieht in Anton Rubinstein (1830—1894), Hans v. Bülow (1830—1894) und Karl Tausig (1841—1871) neue Führer heran, deren jeder wiederum einen Trupp Schüler nach sich zieht. Wir wollen nicht die hunderte von Pianisten hier aufzählen, welche heute um die Gunst des Publikums buhlen; aber wir wollen konstatieren, daß auch für die Klaviervirtuosen die Zeit, wo man sie um ihres Virtuosentums willen anbetete, vorüber ist, wenigstens in Deutschland, ja in Europa. Auch das Klavier hat um die Mitte dieses Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Leistungen erklommen und seit Liszt hat kein Pianist ihm mehr neue Seiten abgewinnen können. Schon die beiden Rubinstein (auch Antons Bruder Nikolaus [1835—1881] war ein ausgezeichneter Pianist), Bülow und Eugen d'Albert sahen ihre Aufgabe nicht mehr darin, neue Klavierwirkungen zu erfinden, sondern vielmehr, sich auf der Höhe des Erreichten zu halten und die parallel mit der Entwicklung des Instruments und seiner technischen Meisterung entstandene gewaltige Klavierliteratur der Welt zu erschließen und sie ihr lieb und wert zu machen.

Und die große Welt hat diese Sachlage begriffen und steht den Virtuosen kritisch gegenüber, sieht in ihnen nicht mehr Zauberer und unwiderstehliche Bezwinger,

sondern Verwalter anvertrauten Gutes, von denen sie Rechenschaft zu fordern hat.

Absichtlich haben wir die Namen der großen Komponisten, die zugleich selbst Pianisten waren, nicht genannt oder doch nur gestreift; wir hätten sonst sogar Beethoven selbst mit in die lange Reihe der bedeutenden Klavierspieler einfügen müssen und nach ihm Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Kirchner. Aber auch schon Reinecke, Hiller, Heller, Frau Klara Schumann und noch gar mancher und manche andere treten aus der Kette der eigentlichen Virtuosen heraus in die der Interpreten, von denen auch der Hörer die Ueberzeugung gewinnt, daß sie nicht den Ruhm des Instruments künden, sondern das Instrument in seine wahre Stellung als Werkzeug der Kunst zurückverweisen. Eine Ausnahmestellung nimmt nur Frédéric Chopin ein, der Klaviermensch par excellence, der mit dem Instrument verwachsen ist wie kein zweiter außer ihm, der im Klavier lebt und in ihm seine Seele ausströmt, gewiß nicht ein Virtuose, dessen Streben dahin geht, zu zeigen, was sein Instrument vermag, aber ein Tondichter, der kein anderes Mittel, sich auszusprechen, kennt als das Klavier; ihm ist das Klavier alles, Auge und Ohr, Herz und Mund. Die Welt spiegelt sich ihm nur im Klavierton, in dem er allein lebt und durch den er mit der Welt spricht. Kein Wunder darum, daß auch das Klavier sich ihm ganz erschließt und ihn als seinen geliebtesten Herrn und Meister anerkennt.

Chopin. Frédéric Chopin ist am 22. Februar 1810 zu Zelazowa Wola bei Warschau geboren und starb am 17. Oktober 1849 in Paris. Seine Mutter war eine Polin Justine Krzyzanowska, sein Vater ein eingewanderter Franzose. Seine Lehrer waren der Böhme Zywny und Josef Elsner in Warschau. Als Chopin 1830 Polen verließ und sich über Wien nach Paris wandte, war seine merkwürdige Individualität bereits vollständig ausgeprägt, eine fast krankhaft sensitive Natur, ein Träumer und Schwärmer, wie ein Fremdling in dieser Welt. Ein glücklicher Zufall führte ihm einen Kreis von Kunstgenossen und Freunden zu, in welchem eine solche Sondererscheinung sich wohl fühlen konnte: Berlioz, Liszt, Heine, Balzac, George Sand — so wurde sein kurzes Leben zu einer einzigen langen Dichtung. Leider raffte ihn ein Lungenleiden, dessen Keime er wohl von Kindheit an in sich trug, früh dahin. Seine nicht eben zahlreich zu nennenden Werke — 74 Opusnummern, doch zum Teil nur von kleinem Umfange sind in zahlreichen Ausgaben vollständig aller Welt zugänglich, allbekannt und allbeliebt. Ganz mit Unrecht zählen manche dieselben zur Salonmusik, weil sie teilweise die Gestalt von Tänzen oder Phantasien und Solostücken mit charakteristischen Titeln angenommen haben. Tatsächlich gibt es wohl kaum einen größeren Abstand als den zwischen diesen Chopinschen Tonpoesien und dem inhaltlosen Tongeklimper, das man Salonmusik zu nennen pflegt. Besonders seien hervorgehoben seine Nocturnes, eine Spezies von Stimmungsbildern,

deren Namen und zum Teil auch die Form er John Field, einem der genialsten Schüler Clementis, abgelauscht hatte, sowie seine Balladen, ein Name, den er zuerst für Instrumentalstücke gebraucht hat. Sein Leben wurde beschrieben von Liszt (4. Aufl. 1890), Karasowski (3. Aufl. 1881), Fr. Niecks (1888, deutsch von W. Langhans), H. Leichtentritt (1905), E. Poirée (1906), F. Hoesick (1903, polnisch), H. Opienski (1909, polnisch) u. a.

IX.

Die Theoretiker.

Die mittelalterlichen Theoretiker. Unsere Darstellung würde eine empfindliche Lücke aufweisen, wollten wir nicht, wenn auch nur in aller Kürze, auch der Lehrmeister der Komposition gedenken, welche zum Teil mit dem Range von sehr bemerkten Hauptpersonen aus der Schar der Zeitgenossen der großen Meister hervorragen. Ja, wenn man über das 16. oder gar 15. Jahrhundert zurückgeht, so bleibt von dem ganzen Musikschaffen nicht viel anderes mehr übrig, das den Musiker von heute noch interessierte, als die Lehrsätze und Schulbeispiele einer Anzahl von Theoretikern. Hucbald von St. Amand (840—930) der den aus primitiven und volksmäßigen Wurzeln entsprungenen mehrstimmigen Gesang zum mixturartigen Parallelgesange in Quinten und Oktaven umschuf, Guido von Arezzo (995—1050), der unser Notensystem auf Linien und die Solmisation erfand und den Hucbaldschen Parallelgesang wieder abschaffte, Johannes de Garlandia und die beiden Franko nach 1200, welche die Mensuralnotenschrift ausbauten und die ersten dürftigen Anfänge einer musikalischen Formenlehre gaben, der Engländer Walter Odington (um 1275—1320), der zuerst den konsonanten Dreiklang begriff, sein Zeitgenosse Marchettus von Padua, der die vier Haupttaktarten (2/4, 3/4, 6/8, 9/8) zuerst theoretisch entwickelte und für ein freies chromatisches Wesen Propaganda machte, die beiden Johannes de Muris, von denen der eine (der Pariser) der erste theoretische Hauptvertreter des neuaufgekommenen Kontrapunkts (Ars nova) mit seinem Quinten- und Oktavenverbot und seinen buntgestaltigen rhythmischen Komplikationen ist, weshalb er von dem andern (dem Engländer), der noch in der Tradition des 13. Jahrhunderts lebt, stark angefochten wird.

Hochblüte der Theorie in Italien. Zu einer Art Hochblüte der Musiktheorie kommt es im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in Italien, wo gleichzeitig eine ganze Schar von Lehrern nebeneinander in hohem Ansehen standen und zum Teil bereits durch die junge Kunst der Buchdruckerei ihre Ideen verbreiteten: in Bologna der Spanier Bartolomeo Ramis

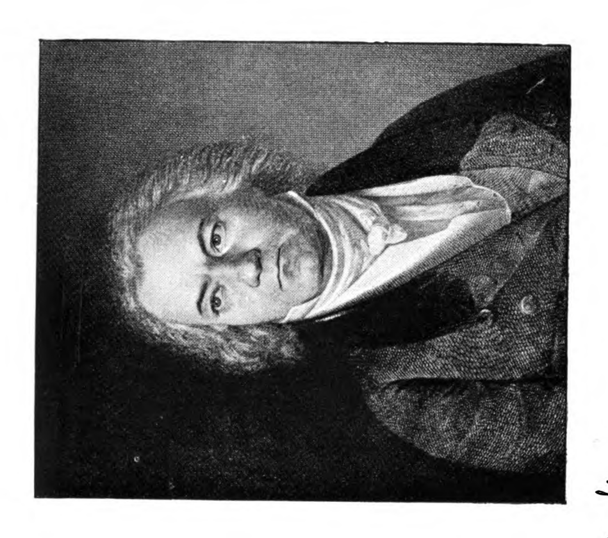




L. v. Beethoven

Ludwig van Beethoven,

geb. 16. Dez. 1770 in Bonn, gest. 26. März 1827 in Wien.







de Pareja (1440 bis nach 1521), der bis vor kurzem als derjenige galt, welcher die richtigen Intervallbestimmungen der Terzen aufbrachte (1480 in seinem gedruckten „De musica tractatus"; Neuausgabe von J. Wolf 1901), aber jetzt diesen Ruhm dem 200 Jahre älteren Walter Odington lassen muß; sein Schüler Giovanni Spataro (1460—1541), der Verteidiger seines Meisters in mehreren Druckschriften gegen die Angriffe des in Parma lehrenden Nicolaus Burtius (1450 bis 1520), eines Schülers des Kartäusermönchs Johannes [Gallicus] in Mantua (gest. 1473), in Lucca der in England geborene und auch später wieder in seine Heimat zurückgekehrte Karmeliter John Hothby (gest. 1487), dessen Calliopea legale besonders das Transpositionswesen bis zu einer vorher unbekannten Stufe der Vollständigkeit entwickelte (bis zu 5 # und 5 ♭), in Mailand Franchinus Gafurius (1451—1522), Schüler des Karmeliters Joh. Goodendog (Bonadies) in Ferrara, und in Neapel Johannes Tinctoris (1446—1511), selbst ein hochangesehener Tonsetzer und Verfasser einer ganzen Reihe von theoretischen Schriften, welche über die Kunsttechnik seiner Zeit die bündigsten Aufschlüsse geben. Im Druck erschien von seinen Werken nur das älteste musikalische Lexikon („Terminorum musicae diffinitorium" ca. 1475); heute sind seine Werke sämtlich durch Coussemakers Sonderausgabe, sowie auch im IV. Bde. der „Scriptores" (1876) jedermann zugänglich. Die Werke des Gafurius, neben Tinctoris des bedeutendsten Theoretiker dieser Zeit, erschienen bei Lebzeiten im Druck, sind aber natürlich heute von allergrößter Seltenheit.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts treten neben diese dauernd im Ansehen bleibenden Lehrmeister die weiteren: Pietro Aron in Padua und Venedig (1490 bis ca. 1560), Ludovico Fogliani in Modena (gest. 1539), Sebald Heyden in Nürnberg (1498—1561), Heinrich Loritz aus Glarus [Henricus Loritus Glareanus] in Basel und Freiburg (1488—1563), und Nicola Vicentino in Rom (1511 bis ca. 1570). Ueber alle aber erhebt sich sodann die imponierende Gestalt des Kapellmeisters der Markuskirche in Venedig, Josesso Zarlino (geb. 22. März 1517 zu Chioggia, gest. 14. Febr. 1590 in Venedig), der den Grund legte für die moderne Gestalt der Musiktheorie, die Harmonielehre.

Die Solmisation als Uebergang zu den modernen Tonarten. Eine durchaus veränderte Betrachtungsweise der Zusammenklänge und Tonfolgen begann seit Zarlino allmählich sich zu entwickeln, welche zur gänzlichen Antiquierung der mittelalterlichen Kirchentonarten und zur Herausbildung der modernen Tongeschlechter Dur und Moll mit ihren mannigfachen Transpositionen führte. Aber nicht nur die Kirchentöne, sondern auch die sog. Solmisation oder Hexachordenlehre wurde durch diese Reform beseitigt. Eine kurze Erklärung dieser von Guido von Arezzo begründeten, durch das ganze Mittelalter hindurch neben der Theorie der Kirchentöne festgehaltenen Theorie einer transponierbaren Sechstonskala ist hier unerläßlich, um die Umwandlungen zu begreifen, welche die Theoretiker besonders des ausgehenden

17. und beginnenden 18. Jahrhunderts zu vollziehen hatten. Guido hatte die von Zeile zu Zeile eine Stufe höher beginnende Komposition eines Johanneshymnus Ut queant laxis, resonare fibris usw. als Mittel der sicheren Einübung des Unterschieds des Ganzton- und Halbtonintervalls in seinen Unterricht eingeführt und diese Anfangssilben waren damit allmählich zu Tonnamen geworden:

C D E F G a
ut re mi fa sol la

Den Kern dieses Hexachords bildet das Halbtonintervall mi fa, das zunächst nur e f bedeutet; doch entwickelte sich, wenn nicht schon unter Guido selbst, so jedenfalls unter seinen nächsten Schülern die Lehre von der Mutation des Hexachords, d. h. von dessen Verlegung auf andere Tonstufen, zunächst nur beginnend mit F und G:

F G a b c d
ut re mi fa sol la

G a h c d e
ut re mi fa sol la

und zwar in der Art, daß, sobald über a in der Höhe weiter hinausgegangen wurde, der Uebertritt entweder in das Hexachord mit b (Hexachordum molle, Cantus mollis) oder das mit h (Hexachordum durum, Cantus durus) erfolgte, indem a aus der Bedeutung von la zu der von mi (vor b) oder re (vor h) überging, so daß die Folgen g a [b] als sol-mi [fa] und g a [h] als sol-re [mi] zu bestimmen waren. Erstere, als die wichtigste (weil eine Transposition der Kirchentöne bedeutend), gab der neuen Lehre ihren Namen Solmisation. Es bedarf nicht des besonderen Hinweises, daß die Solmisationslehre an sich mit der Theorie der Kirchentöne gar nichts zu schaffen hat, da letztere durchaus auf der Annahme von Oktavenskalen beruht, während die Solmisation durchaus mit Sextenskalen operiert. Die ungenügende Durcharbeitung der Solmisationslehre durch die Historiker, Theoretiker und Herausgeber unserer Zeit ist ein Hauptgrund der noch immer herrschenden Unsicherheit bezüglich von den Komponisten gemeinter, aber nicht bezeichneter chromatischen Töne (mit ♯ oder ♭) in Kompositionen selbst noch des 17. Jahrhunderts. Denn es blieb z. B. bis in die Zeit des Michael Prätorius und darüber hinaus selbstverständlich, daß das Hinausgehen um nur eine Stufe über das Hexachord mit wieder zurückwenden die Einführung des Halbtons oberhalb la bedingt („una voce super la semper canendum fa"). Aber bereits in dem Jahrhundert nach Guido scheint die Analogie der beiden Hexachorde auf C und F auch für das auf G die Einführung des Halbtons unter ut zu einer selbstverständlichen Sache gemacht zu haben und von ihr aus bürgerte sich allmählich bis zum 13. Jahrhundert die freie Einführung der Subsemitonien unter den Finaltönen aller Kirchentöne aus, mit Ausnahme des phrygischen (bei welchem der Halbton über der Finalis liegt: E F). Mehr und mehr entwickelte sich so — aber ungeschrieben, was wohl zu bemerken ist zur Erklärung der Unsicherheit in diesen Dingen — eine Unterscheidung von dreierlei Me-

lodietypen, deren erster einem eigentlichen Hexachord auf ut mit mi fa in der Mitte und einem mi ohne Mutation unter ut entspricht:

H || C D E F G a
mi mi fa

F || F G a b c d
mi mi fa

Fis || G a h c d e
mi mi fa

(Dur!)

der zweite dagegen einem uneigentlichen Hexachord auf re mit dem Halbton an 2.—3. Stelle und dem fa oberhalb und mi unterhalb:

Cis || D E F G a b (!)
mi mi fa fa

Gis || a h c d e f
mi mi fa fa

Fis || G a b c d es (!)
mi mi fa fa

(Moll!)

und der dritte gar einem Hexachord auf mi, also mit dem Halbton an 1.—2. Stelle und 5.—6. Stelle, für welches das Subsemitonium unterhalb der Finalis nicht in Frage kommt:

D || E F G a h c
NB. mi fa mi fa

G || a b c d e f
NB. mi fa mi fa

(phrygisch!)

Diese letzteren Bildungen sind es, welche uns heute am altertümlichsten anmuten, weil sie zäh an der Eigenart des phrygischen Kirchentones festhalten (in seiner originalen und transponierten Gestalt). Die beiden anderen führen direkt zu den modernen Tonarten über und bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts ist das Bewußtsein ziemlich zum Durchbruch gekommen, daß es sich im Grunde nur immer darum handelt, ob man eine Tonart mit großer oder kleiner Terz der Finalis vor sich hat. Aber schon der Pariser Johannes de Muris (zu Anfang des 14. Jahrhunderts) berichtet uns auch von der Notwendigkeit, den Ton D = ut zu setzen, was eine weitere Form der ersten Art bedeutet:

Cis || D E Fis G a h
mi mi fa

und Johann Hothby (gest. 1487) entwickelt sogar die Transpositionen bis zu Des-ut und Fis-ut:

C || Des Es F Ges as b
mi mi fa

[Eis] || Fis Gis ais h cis dis
mi mi fa

Der Anfang der Harmonielehre. Zarlino hat die große historische Bedeutung, die beiden Grundpfeiler der harmonischen Auffassung, den Durakkord und Mollakkord zuerst aufgewiesen und mathematisch erklärt zu haben, durch Beziehung auf die fünf einfachsten Intervallbeziehungen nach oben und nach unten (Istituzioni harmoniche, 1558, Cap. 15):

Oktave Quinte Quarte gr. Terz kl. Terz
C . . . c . . . . g . . . . c′ . . . . e′ . . . g′ (Divisione harmonica, Durakkord)
g′ . . . g . . . . c . . . . G . . . . Es . . . C (Divisione aritmetica, Mollakkord).

Die um die Zeit von Zarlinos Tode aufkommende Generalbaßbezifferung knüpft bereits direkt an den damit gegebenen Begriff des aus drei Tönen (Prim, Terz und Quint) bestehenden konsonanten Akkordes an, indem sie diesen als selbstverständliche Bildung unbezeichnet läßt (nur nach Bedarf mit Andeutung, ob die

Terz groß oder klein sein soll, d. h. ob anstatt Moll Dur oder anstatt Dur Moll zu nehmen ist) und nur etwaige andere Intervalle des Zusammenklangs (Quarte, Sexte, Septime, Sekunde) durch Zahlen fordert. Doch war der Generalbaß zunächst nur eine abgekürzte Notierung für die Praxis der Orgel- oder Cembalobegleitung und machte keinerlei Anspruch darauf, etwas Theoretisches zu sein. Er hatte sogar die Wirkung, die theoretischen Enthüllungen Zarlinos zunächst wieder in Vergessenheit zu bringen.

Dreiteilung der theoretischen Literatur. Die Kontrapunktlehrer hielten daher die ältere Form der Lehre unverändert aufrecht und es entstand nunmehr eine Dreiteilung der theoretischen Literatur, nämlich die spekulative Theorie, zunächst außer Zarlino vertreten durch seinen Zeitgenossen Francisco Salinas in Salamanka (1512—1550), den berühmten Philosophen René Descartes [Cartesius] (1596 bis 1650), Marin Mersenne (1588—1648) und Athanasius Kircher (1602—1680), welche die natürliche Begründung der Theorie vom Gebiete der Mathematik mehr und mehr auf dasjenige der Physik herüberzogen und den Boden für die späteren Entdeckungen Sauveurs, Rameaus, und Tartinis bereiteten; daneben die Fortführung der Kontrapunktlehre ohne jeden Kontakt mit den wissenschaftlichen Begründungen, im wesentlichen eine unveränderte Weitergabe der bezüglichen Kapitel der Werke Arons, Vicentinos und Zarlinos, so bei Dom. Pietro Cerone (1566 bis 1613), Giovanni Maria Artusi (gest. 1603), Ant. Brunelli (um 1610), Giov. Maria Bononcini (1640—1678), Joh. Andr. Herbst (1588 bis ca. 1660), Joh. Jos. Fux in Wien (Gradus ad Parnassum 1725) u. a. m., die allmählich vom Kontrapunkt zur Harmonie hinüberführenden Sethus Calvisius (1556—1615), Johannes Lippius (1585 bis 1612), Johann Krüger (1598 bis 1662), Henr. Baryphonus [Pipegrop] (1581—1655) und an dritter Stelle endlich die zahllosen Generalbaßschulen, welche aus den kurzen Erklärungen der Generalbaßbezifferung seit Anfang des 17. Jahrhunderts durch Aufnahme von immer mehr theoretischem sich allmählich zu einer vollständigen Umformung der Satzlehre vom harmonischen aus gestalten: Francesco Gasparini (1668—1737), Mathew Locke (1632—1677), Andreas Werckmeister (1645—1706), Gottfried Keller in London (vor 1700), Charles Masson in Paris (vor 1700), Joh. David Heinichen in Dresden (1683 bis 1729), Friedrich Erhardt Niedt (gest. 1717), Jean Boyvin (1700), Joh. Mattheson in Hamburg (1681—1764) usw.

Hervorragende Verdienste um die endliche Abklärung der alten Tonartenlehre zur neuen hat der Quedlinburger, später Halberstädter Organist Andreas Werckmeister; auch Johann Gottfried Walther in Weimar (1684—1748), ein Verwandter Seb. Bachs, hat durch sein „Musikalisches Lexikon“ (1732) viel zur endgültigen Feststellung der neuen Terminologie beigetragen. Mattheson war weniger ein wirklicher Theoretiker als ein dem Fortschritt zugetaner, vorurteilsfreier Praktiker und hat durch seine zahlreichen Schriften besonders auch die abgelebte Solmisa-

tionslehre vollends wegfegen helfen. Dagegen steht Joh. Jos. Fux als ein Eckstein der älteren Lehrmethode da, lehnt die neuen Tonarten ab und nimmt in seiner Satzlehre von der inzwischen entwickelten Harmonielehre überhaupt keine Notiz. Als Lehrmeister alter Observanz muß auch Padre Giovanni Battista Martini zu Bologna verzeichnet werden (1706—1789), der Verfasser einer leider nur bis zur Absolvierung der Griechen gekommenen Musikgeschichte und eines besonders als Beispielsammlung wertvollen Werks über den Kontrapunkt. Als Lehrer war Martini sehr angesehen und von seinen Schülern hoch verehrt.

Rameau begründet die moderne Theorie. In ein neues Stadium trat die Musiktheorie durch das Auftreten der epochemachenden Persönlichkeit von Jean Philippe Rameau, welcher die kurz vorher (1700) von dem großen Mathematiker und Akustiker Joseph Sauveur (1653—1716) der Pariser Akademie vorgelegte Aufweisung der Zusammensetzung der Klänge der Musikinstrumente aus harmonischen Obertönen aufnahm oder die Entdeckung unabhängig von ihm erneuerte, jedenfalls versuchte, auf Grund derselben der Musiktheorie eine neue Gestaltung zu geben in einer ganzen Reihe von Schriften, deren erste „Traité d'harmonie reduite à ses principes naturels“ 1722, die letzte „Code de musique pratique“ 1760 erschien. Was von Rameaus neuem System das meiste Aufsehen machte und mit Blitzesschnelligkeit sich verbreitete, nämlich die Lehre von der Umkehrung der Akkorde, d. h. z. B. die Aufstellung, daß der Sextakkord e g c und der Quartsextakkord g c e ihrer harmonischen Bedeutung mit dem Dreiklange c e g identisch sind, allgemein aber die Aufstellung, daß nur Akkorde, die aus lauter übereinander gestellten Terzen bestehen, eigentliche Grundakkorde sind, alle andern aber erst durch Zurückführung auf solche (als deren Umkehrungen) sich dem Verständnis erschließen, war nichts eigentlich Neues, sondern kann höchstens als glückliche Zusammenfassung und nachdrückliche Betonung von Erkenntnissen bezeichnet werden, welche die letzten Generalbaßtheoretiker vor Rameau gewonnen und in ihren Werken niedergelegt hatten (Gasparini, Werckmeister, G. Keller). Aber obgleich Rameau selbst in dieser Lehre den Hauptinhalt seines Systems erblickte, so liegt doch die Bedeutung Rameaus als Theoretiker vielmehr in ganz etwas anderem, in einem System, das sich in merkwürdiger Verstrickung mit dem, was er für sein System hielt, oft sogar in offenbaren Konflikt mit demselben entwickelte und daher auch von den Zeitgenossen nur ganz vereinzelt und ziemlich spät bemerkt, verstanden und weitergebildet wurde, nämlich in der Fundamentierung einer Lehre von der Bedeutung der Harmonien für die Logik des Tonsatzes, einer Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie.

Jean Philippe Rameau ist geboren am 25. Sept. 1683 zu Dijon und gestorben am 12. Sept. 1764 zu Paris, bildete sich früh zu einem tüchtigen Orgel- und Klavierspieler, führte aber zunächst ein unruhiges Wanderleben, da er als 18jähriger wegen einer Liebesaffäre die Heimat verlassen mußte, worauf er zunächst nach

Italien, später nach Paris ging, wo er noch den Unterricht Marchands genoß und 1706 sein erstes Buch Pièces de clavessin herausgab. In der Folge war er einige Zeit Organist zu Lille und weiter zu Clermont, siedelte aber 1721 definitiv nach Paris über, erhielt nun bald eine Organistenstelle und wurde von 1733 ab schnell als Opernkomponist berühmt. Inzwischen hatte er 1722 den Traité herausgegeben und durch diesen und weiter folgende Schriften, welche die Anerkennung der Akademie fanden, Aufsehen gemacht. So wurde er allmählich die bedeutendste Musikautorität von Paris. Ludwig XV. schuf eigens für ihn die Stelle eines „Compositeur de Cabinet". Als Opernkomponist zeigt Rameau eine gewisse Verwandtschaft mit Lully, ist aber minder pathetisch, etwas flüssiger, doch nie trivial. Einige seiner Opern (Castor et Pollux, Dardanus, Les Indes galantes, Les talents lyriques) erschienen in neuer Ausgabe in den Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français (bei Breitkopf u. Härtel). Als Klavierkomponist bedeutet er einen merklichen Fortschritt über Couperin hinaus (Neuausgabe seiner Klavierwerke von H. Riemann bei Steinegräber) und offenbart sich in der Einleitung seines zweiten Buchs „Pièces de clavessin" (ca. 1730) als denkender, gediegener Klavierpädagoge. Eine Gesamtausgabe seiner Werke erscheint unter Redaktion von Malherbe Saint-Saëns in Paris. Monographien über R. schrieben Musard (1867), Pougin (1867), M. Brenet (Guide musical 1898), L. Laloy (1908) und L. de la Laurencie (1908). Eine ausführliche Darstellung der theoretischen Neuerungen Rameaus siehe bei Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 451 ff.

Die Lehre Rameaus. Das epochemachende Neue in Rameaus theoretischem System ist das Hervortreten ganz anderer Begriffe als eigentlich leitender, vor allem die Aufstellung des „Centre harmonique", des *tonischen Dreiklangs* und die Gegenüberstellung der „Dominante" und „Sousdominante" als der beiden, welche neben der Tonika die Harmonik der Tonart beherrschen; weiter die Definition der *charakteristischen Dissonanzen*, nämlich der Sexte bei der Subdominante und der Septime bei der Dominante. Die Definition der *dissonanten Töne*, d. h. der Töne, welche harmoniefremd sind, an Stelle der früheren Unterscheidung konsonanter und dissonanter Intervalle, ist ebenfalls eine hochbedeutsame Idee Rameaus, desgleichen die Definition der *Modulation* als *Wechsel der Funktionen der Harmonie* (z. B. daß die Tonika Subdominant *wird*, wenn man ihr die Sext beigibt, und Dominant, wenn man ihr die Septime beigibt usw.). Den verminderten Dreiklang leitet Rameau vom Septimenakkorde ab durch *Auslassung des Grundtons*, ebenso den verminderten Septimenakkord vom Nonenakkord usw. Alle diese Aufstellungen (zu denen noch manche andere kommt) sind zwar verstreut in seinen Schriften, repräsentieren aber ein vollständiges System. Auch die Normierung der verschiedenen Gestalt der aufsteigenden und absteigenden Molltonleiter hat Rameau zuerst gegeben. Die Beziehung der Konsonanz des Durakkords auf das

Phänomen der Obertöne zieht sich zwar durch die ersten Schriften Rameaus als ein leitendes Prinzip, doch ohne viel Detailkrämerei mehr nur als Hinweis auf die Natur; in Traité (1722) macht die Erklärung der Konsonanz des Mollakkords Rameau Schwierigkeiten, da er sich gegen Zarlinos Beziehung auf die Umkehrung der Obertonreihe schroff ablehnend verhält; aber bereits 1737 finden wir Rameau zum Dualismus Zarlinos bekehrt (in der Schrift „Génération harmonique"), noch deutlicher aber 1750 („Demonstration du principe de l'harmonie). Rameaus Versuch, auch die Generalbaßbezifferung durch eine den Sinn der Harmonien anzeigende neue Bezifferung zu ersetzen, schlug fehl; seine Ansätze dazu sind unbrauchbar.

Neben Rameau haben im 18. Jahrhundert eine ganze Reihe anderer Theoretiker als Lehrer großes Ansehen genossen. Außer den bereits genannten Vertretern der älteren Methode sind das besonders Fr. Ant. Calegari (gest. 1729), Tartini und Fr. Ant. Vallotti (1697—1780), sämtlich in Padua, und Kirnberger, Sorge, Marpurg und Koch in Deutschland. Calegaris System ist nur handschriftlich in einer Abschrift Sabbatinis, eines Schülers von Vallotti, erhalten, welch letzterer den Unterricht Calegaris genoß; alle drei konstruieren (die Idee gehört wohl Sabbatini an), die ganze Skala aus den höheren Obertönen heraus (von 24—48), was zwar akustisch korrekte Werte gibt, aber dem Klanggrundtone (1) eine Nebenrolle als Quarte der Tonart anweist; gegenüber Rameau steht deshalb Vallottis System an Klarheit zurück. Auch Abt Vogler (1749—1814), ein Schüler des Padre Martini und Vallottis, der Lehrer von P. v. Winter, Knecht, K. M. v. Weber und Meyerbeer, gehört dieser Schule von Padua an. Ganz besonderes Ansehen erlangte aber auch als Theoretiker der berühmte Violinvirtuose Tartini.

Tartini. Giuseppe Tartini ist geboren 12. April 1692 zu Pirano in Istrien und starb 16. Februar 1770 zu Padua. Derselbe studierte ursprünglich zu Padua Jurisprudenz und war nur als Amateur Violinspieler, wurde aber durch einen Roman aus einer schlichten bürgerlichen Karriere herausgedrängt. Heimlich vermählt mit der Nichte eines Kardinals, der Entführung angeklagt, lebte er verborgen zwei Jahre im Franziskanerkloster zu Assisi und bildete sich dort zum größten Violinvirtuosen seiner Zeit. Die Anklage wurde später fallen gelassen und die Ehe anerkannt. Bereits 1714 machte Tartini die Entdeckung des Phänomens der Kombinationstöne, durch welche er heute beinahe noch bekannter ist, als durch seine Kompositionen und seine virtuosen Leistungen; allerdings erschien Tartinis „Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia" erst im Jahre 1754, Sorges „Vorgemach musikalischer Komposition" dagegen, in welchem dasselbe Phänomen ganz beiläufig erwähnt wird, schon 1745—47 und der Franzose Romieu hatte ebenfalls schon 1751 der Gesellschaft der Wissenschaften zu Montpellier darüber berichtet; da aber Tartini seit 1728 in seiner Violinschule zu Padua die Reinheit der Intonation der Terzen von der Beobachtung der Kombinationstöne abhängig machte (wel-

cher Behauptung [in der Schrift „Dei principj dell' armonia" 1767] von keiner Seite widersprochen worden ist), so hat er unzweifelhaft als der eigentliche Entdecker zu gelten. Tartini war von 1721 bis zu seinem Tode Soloviolinist und Orchesterleiter an S. Antonio zu Padua, nur vorübergehend (1723—1725) Kammermusiker des Grafen Kinsky in Prag; eigentlicher Reisevirtuose ist er nie gewesen, doch war sein Ruhm so verbreitet, daß er zur Krönungsfeier Karls VI. nach Wien verschrieben wurde. Tartinis Verdienste um die höchste Vollendung der Technik des Violinspiels sind allgemein anerkannt. Sein Studienwerk „L'arte del arco" gehört zu den höchstgeschätzten Hilfsmitteln der höheren Ausbildung im Violinspiel (zahlreiche neue Ausgaben). Von seinen Kompositionen sind nur wenige Sonaten (u. a. die sog. Teufelssonate [Trille du diable]) in den großen Schulwerken von David, Alard, Leonard, auch von Wasielewski und Jensen neu gedruckt worden (mit Ausarbeitung des bezifferten Basses); auch seine Triosonaten op. 8 werden wieder hervorgeholt (Ausgg. von Pente [4] und Riemann [komplett]). Die Mehrzahl seiner Sonaten und Konzerte harrt aber noch der Wiederbelebung.

Das theoretische System Tartinis bedeutet gegenüber demjenigen Rameaus keinen Fortschritt. Doch erkennt er wie dieser klar die Bedeutung der drei Harmonien Tonika, Dominante und Subdominante und entwickelt die Töne der Skalen aus deren Elementen. Die Klarheit seiner Darstellung ist leider durch unfruchtbare Hereinziehung mathematischer Spekulation getrübt (Quadratur des Zirkels); auch lenkten ihn Nebendinge, so der Versuch, die natürliche Septime (den 7. Oberton) neben Quinte und Terz als selbständige Harmonievertretung zu erweisen, zu sehr von der Hauptsache ab. Gerade diese nebelhaften Umhüllungen des eigentlich sehr einfachen Lehrapparates machten aber damals großen Eindruck und verschafften Tartini den Ruf eines Bewahrers ganz besonderer Geheimnisse der Kunst. Noch bestimmter als Rameau stellte sich übrigens Tartini wieder auf den Standpunkt der dualen Begründung der Harmonie, d. h. er sah im Mollakkord eine umgekehrte Ordnung der Tonverhältnisse wie im Durakkord.

Sorge, Marpurg und Kirnberger. Daß Rameaus bedeutendste Entdeckungen und Fortschritte in der Erkenntnis des Wesens der Harmonie abseits von dem schematischen Aufbau seines „Systems" liegen, und ihn wiederholt durch den Konflikt mit dessen leitenden Gesichtspunkten in große Verlegenheit gebracht haben, wurde bereits betont. Deshalb ist es nicht weiter verwunderlich, daß seine Zeitgenossen weitaus in der Mehrzahl diese störenden Nebenideen, deren hohe Bedeutung sie nicht zu würdigen vermochten, einfach ignorierten und nur das, was Rameau selbst für sein System hielt, glatt herausschälten und gesondert hinstellten. Sie erreichten damit nicht nur eine widerspruchslose Annahme ihrer Darstellung und für sich das Renommee großer Lehrmeister, sondern drängten zugleich das aufkeimende Interesse für die Ansätze zu einer mit den Naturwissenschaften Fühlung bekommenden rationellen Theorie der Harmonik energisch zurück und verhinderten

eine volle Würdigung des theoretischen Genies Rameaus. Das gilt besonders für Sorge, Marpurg und Kirnberger, welche das Kunststück fertig gebracht haben, das große Reformwerk Rameaus vollständig zu vernichten, indem sie in seinem System nur eine bestimmte Formulierung dessen erblickten, was unformuliert schon lange Gemeingut aller Generalbassisten war. Die Lehre vom Terzenaufbau der Akkorde und der Umkehrung der durch Terzenbau gefundenen Gebilde wurde nunmehr Parole. Sorges „Vorgemach" ist das Werk, in welchem der Terzenbau-Schematismus zum erstenmal frei von allem störenden Beiwerk kodifiziert wurde: auf jeder Stufe der Skala ein Dreiklang, ebenso auf jeder Stufe ein Septimenakkord usw., wie es die Generalbaßspieler von den Sequenzen her seit lange wußten! Freilich vor Rameau hatte noch niemand bestimmt die Identität der Harmoniebedeutung von Akkorden ausgesprochen, die aus denselben aber verschieden gelagerten Tönen bestehen und in der Bezifferung ganz verschieden aussehen, daher auch andere Namen tragen. Daß ein Sekundakkord dieselbe Bedeutung haben kann, wie ein Quintsextakkord, ist ein wirklich theoretischer Gesichtspunkt, für den die Generalbaßbezifferung keinerlei Anhaltspunkt gibt. Gelegentliche Bemerkungen einsichtsvoller Lehrer, wie Werckmeisters, der bereits von einem „erborgten Fundament" spricht, wo später Rameau eine Umkehrung aufweist, selbst ausführliche praktische Nachweise für die Akkompagnisten bei Gottfried Keller, welche Bezifferungsfolgen bei gewissen Baßschritten die Harmonie konservieren, waren eben nicht allgemein verstanden worden. Das schlimmste Ergebnis dieser Terzenschematisierung war nun aber die Gleichwertung aller Dreiklänge und aller Septimenakkorde untereinander, welche soweit ging, daß Sorge und Kirnberger den verminderten Dreiklang, ja sogar den übermäßigen Dreiklang als konsonante Gebilde betrachten, eben weil sie Dreiklänge sind (Marpurg macht diesen Fehlschluß nicht mit, hat überhaupt einige Ideen Rameaus zur Lehre von der Bedeutung der Harmonien begriffen, nicht zum Vorteile der Einheitlichkeit seiner Darstellung). Das hohe Ansehen, welches Kirnberger trotz solcher Ungeheuerlichkeiten in ganz Deutschland als Lehrer erlangte, wäre nicht zu verstehen, wenn er nicht zugleich eine geschickte Verbindung der überkommenen Regeln des strengen Kontrapunkts mit dieser neu formulierten Harmonielehre zuwege gebracht hätte. Seine „Kunst des reinen Satzes" (1774—1779) wurde zugleich ein Ersatz für den durch die Festhaltung des Systems der gänzlich aus dem Felde geschlagenen alten Kirchentöne praktisch mehr oder minder unbrauchbar gewordenen Fuxschen „Gradus ad Parnassum". Wieder einmal tat hier ein geschickt gewählter Titel gute Dienste: den „reinen Satz" zu lernen, war natürlich das Bestreben jedes nach ernster Bildung trachtenden Musikers und die „vier Regeln des Herrn Kapellmeister Fux" erlangten durch Kirnbergers Buch noch einmal allgemeine Geltung (mitsamt der Unmenge durch sie verpönter, der praktischen Handhabung des Tonsatzes unentbehrlicher Fortschreitungen [verdeckte Oktaven und Quinten]).

Johann Andreas Sorge, geb. 21. März 1703 zu Mellenbach in Schwarzburg, gest. 4. April 1778 zu Lobenstein, war in letzterem Städtchen seit 1722 gräfl. Hoforganist. Außer dem „Vorgemach" schrieb er noch eine ganze Reihe anderer theoretischer Werke (über Temperatur, über die Technik einzelner Instrumente usw.) und gab auch eine Anzahl unbedeutender Klavier- und Orgelwerke heraus.

Friedrich Wilhelm Marpurg, geb. 21. November 1718 zu Wendemark (Altmark), gest. 22. Mai 1795 zu Berlin, weilte längere Zeit in Paris und erlangte daher ein etwas weitergehendes Verständnis der Ideen Rameaus, später lebte er in Berlin als Lotteriedirektor und Kriegsrat. Als Komponist war er ohne Bedeutung; von seinen theoretischen Schriften ist besonders berühmt seine „Abhandlung von der Fuge" (1753—54); seine Uebersetzung von d'Alemberts kurzgefaßter Darstellung des Rameauschen Systems trug wesentlich zur Verbreitung der Ideen Rameaus in Deutschland bei (1757). Sein mit den angedeuteten Einschränkungen sich mit denjenigen Sorges und Kirnbergers deckendes theoretisches System legte er nieder in dem „Handbuch beim Generalbaß und der Komposition" (1755—1760). Von bleibender Bedeutung sind seine Wochenschrift „Der kritische Musikus an der Spree", eine der ersten wirklichen Musikzeitungen (1749—1750) und die in größeren Abständen erscheinenden „Historisch-kritischen Beiträge zur Aufnahme der Musik" (1754—62 und 1778).

Johann Philipp Kirnberger, geb. 24. April 1721 zu Saalfeld in Thüringen, gest. 27. Juli 1783 zu Berlin, Schüler Seb. Bachs in Leipzig, seit 1754 Musiklehrer und Kapellmeister der selbst als Komponistin bekannten Prinzessin Amalia von Preußen in Berlin, erlangte durch seine Stellung ein Ansehen, das seine Bedeutung weit über Gebühr vergrößerte. Seine nicht sehr zahlreichen Kompositionen (Instrumentalwerke) sind trocken und interesselos. Von seinen Schriften sind noch zu nennen: „Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur" (1760) und „Grundsätze des Generalbasses als erste Linien der Komposition" (1781). Das seinen Namen tragende Werk „Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie" (1773) ist nicht von ihm, sondern von Joh. Abr. Peter Schulz geschrieben.

Die Gipfelung des Generalbaßschematismus. Die von Rameau herrührende Aufstellung der Subdominante neben der Tonika und Dominante als dritten Grundpfeilers der tonalen Harmonik wurde von den Zeitgenossen ihrer Bedeutung nach durchaus nicht verstanden, führte vielmehr nur zu einer Vermehrung der Namen der Stufen der Skalen; nicht nur behielt man die von Rameau wohlweislich fallengelassene, vorher aufgekommene Benennung der dritten Stufe als Mediante bei, sondern benannte nun auch alle andern Stufen im Anschluß an die bereits bestehenden Namen:

VII Subsemitonium (Note sensible)
VI Superdominante
V Dominante
IV Subdominante
III Mediante
II Supertonika oder Submediante
I Tonika.

Damit entfiel der auszeichnende Sinn der Sonderbenennung der drei Hauptstufen (I, IV, V) wieder vollständig. Daß Rameau mit den Namen Tonika, Subdominante und Dominante übrigens nicht nur die betreffenden Töne der Skalen, sondern vielmehr die auf denselben befindlichen Harmonien bezeichnete, war kaum bemerkt und jedenfalls seinem Sinne nach nicht begriffen worden. Die Generalbaßlehre, wie sie durch Aufnahme der Rameauschen Lehre von der Umkehrung der Akkorde sich zu festen Formen kristallisiert hatte, verknöcherte in den Schriften des hochangesehenen Lehrers Abt Georg Joseph Vogler und vollends seines Schülers Justin Heinrich Knecht (1752—1817) immer mehr zum Terzenaufbau bis zu 6 übereinander gestülpten Terzen auf allen Stufen der Tonleiter (Gemeinnütziges [!] Elementarwerk der Harmonie, 1795—98) und erfuhr erst nach dem Auftreten Gottfried Webers (s. unten) durch Friedrich Schneider (1786—1853) eine Reduktion etwa wieder auf den Standpunkt der Lehre Sorges, in welcher Gestalt sie noch heute weiterlebt. Daneben entwickelte sich aber langsam, jedoch stetig, die von Rameau angebahnte Lehre von der Bedeutung der Akkorde. Als erste Repräsentanten des Fortschritts nach Rameau sind Johann Friedrich Daube in Stuttgart und Augsburg (1730—1797) und Heinrich Christoph Koch in Rudolstadt (1749—1816) hier rühmend anzumerken.

Daube und Koch. Der württembergische Hofmusikus, später Sekretär der Augsburger Akademie der Wissenschaften, Joh. Friedr. Daube entwickelte ein wirkliches volles Verständnis für die Ideen Rameaus und schälte, im Gegensatz zu Sorge, Marpurg und Kirnberger, dasjenige System des genialen Franzosen heraus, welches im steten Konflikt mit dem, was Rameau selbst für sein System ausgab, wie der ein hölzernes Staket umrankende Efeu überall mit seinen grünen Blättern durchbrach und dem einsichtigen Beurteiler als das allein lebensvolle und einen neuen Frühling bedeutende an denselben erscheinen muß. Daubes Hauptschriftchen, das von den Zeitgenossen überhaupt kaum bemerkt wurde, trägt den frappanten Titel „Generalbaß in drei Akkorden" (1756); die drei Akkorde Daubes sind: der Dreiklang der ersten Stufe (also die Tonika), der Quintsextakkord (!) der 4. Stufe (die Subdominante mit Sexte [Rameaus Sixte ajoutée]) und der Septimenakkord der 5. Stufe (Dominantseptimakkord). Von diesen drei Akkorden behauptet Daube, daß sie tatsächlich alles enthalten, was im Generalbaß vorkommen kann. Heinr. Christoph Koch (1749—1816), der durch sein Lexikon (1802, in Neubearbeitung von A. v. Dommer 1865) als gediegener Theoretiker auch der Gegenwart schon länger bekannt, ist aber noch vielmehr des erneuten Studiums wert durch seine „Anleitung zur Komposition" (1782—93), deren hohen Wert zuerst Fétis betont hat, und sein „Handbuch bei dem Studium der Harmonie" (1811), das Werk, welches zuerst die Unterscheidung von wesentlichen Hauptakkorden (Tonika und Dominanten) und zufälligen (Nebenharmonien) in die Terminologie der Harmonielehre gebracht hat. Wenn auch sowohl Rameaus System als

Daubes Extrakt desselben diese Unterscheidung implizite enthält, so war es doch für die fernere Entwicklung von allerhöchster Bedeutung, daß einmal ausdrücklich die Unterscheidung gemacht wurde, welche nun auch schnell in alle ferneren Generalbaßschulen (Schneider, Richter, Jadassohn usw.) überging. Kirnberger hatte zwar ebenfalls schon wesentliche und zufällige Akkorde unterschieden, verstand aber unter ersteren „alle Dreiklänge und Septimenakkorde" — die Unterscheidung betrifft also nur das Verhältnis der Umkehrungen zu den Grundakkorden. Der gewaltige Fortschritt, den die theoretische Erkenntnis durch die nunmehr ganz schroff formulierte Unterscheidung machte, ist einleuchtend und bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Gottfried Webers Harmoniebezeichnung. Den ersten Schritt zu einer Reform der Akkordbezeichnung nach der harmonischen Bedeutung der Akkorde, also zur Ersetzung der Generalbaßbezifferung durch eine neue Chiffrierung tat der großherzoglich hessische Generalstaatsprokurator Gottfried Weber in Darmstadt (geb. 1779 in der Nähe von Mannheim, gest. 1839 in Kreuznach), der neben seiner Beamtentätigkeit auch ein ganz ausgezeichneter Musiker war, sogar in Mannheim eine Musikschule gegründet hatte, einen Musikvereine dirigierte usw. Weber zog die eigentlich selbstverständliche Konsequenz, Akkorde, deren einer nur die Umkehrung des andern ist, die also gleiche Bedeutung haben, gleich zu bezeichnen und zwar mit einem Buchstaben, der dem Tonnamen des Grundtons entspricht, z. B. mit C für den C-dur-Akkord, gleichviel welcher Lage. Etwas Aehnliches hatte schließlich schon Rameau mit seiner Basse fondamentale angebahnt (Notierung der Grundtöne der Harmonie auch für deren Umlegungen), ja Rameau hatte sogar einen Versuch gemacht, aus Buchstaben und Zahlen eine neue Akkordschrift zu bilden, war aber damit nicht glücklich zurecht gekommen (vgl. seine „Dissertation sur les differentes métodes d'accompagnement", 1732), gab daher den Versuch, den Generalbaß durch etwas Besseres zu ersetzen, auf. Leider kam Weber vom Generalbaß insofern auch nicht ganz los, als er durch Unterscheidung großer Buchstaben für Dur und kleiner für Moll doch an der Generalbaßbestimmung der großen und kleinen Terz des Grundtons festhielt, also die Zarlino-Rameau-Tartinische umgekehrte Auffassung des Mollakkords nicht zur Geltung brachte. Immerhin war es ein großer Gewinn, ohne Zuhilfenahme von Noten Akkorde kurz bezeichnen zu können; seine Zeichen sind die alsbald auch in die Generalbaßlehrbücher von Schneider, Richter u. a. übergegangenen: großer Buchstabe oder große Stufenzahl = Durakkord; kleiner Buchstabe oder kleine Stufenzahl = Mollakkord; ein ° beim kleinen Buchstaben oder der kleinen Zahl = verminderter Dreiklang; eine 7 fügt dem Akkorde die kleine Septime bei, ein 7̸ die große Septime, ein °7 die verminderte Septime (C, c, °c, C7, C7̸, c7, °c°7 oder I, II, °VII, V7, I7̸, II7, °VII°7). Weber nahm eine Anzahl der Rameauschen Ideen wieder auf, kam aber durchaus nicht über Rameau hinaus; auch zu einem vollständigen Ausbau der neuen Akkord-

schrift, welche dieselbe befähigt hätte, für die Praxis den Generalbaß zu ersetzen, gelangte er nicht.

A. v. Oettingen, Hauptmann, Helmholtz. Erst die neueste Zeit hat, nachdem Moritz Hauptmann (geb. 1792 zu Dresden, gest. 1868 zu Leipzig) mit seinem Werke „Die Natur der Harmonik und der Metrik" (1853) aufs neue die duale Begründung der Harmonie und die polare Gegensätzlichkeit von Dur und Moll aufgestellt, den Schritt, der getan werden mußte, wirklich getan, nämlich den Mollakkord nach seinem höchsten Tone benannt. Arthur von Oettingen (geb. 1836 zu Dorpat) legte in seinem „Harmoniesystem in dualer Entwicklung" (1866) den Grund zu einer neuen Art der Bezifferung, welche dann durch H. Riemann weiter ausgebaut wurde. Oettingen bezeichnet den Oberklang (Durakkord oberhalb) eines Tons durch + bei einem kleinen Tonbuchstaben, den Unterklang (Mollakkord unterhalb desselben) durch ° bei einem ebensolchen Buchstaben: c + = C-dur-Akkord, ° e = A-Moll-Akkord (e Unterklang). Oettingens Buch ist zugleich die erste Kritik des wenige Jahre vorher (1863) erschienenen berühmten Werks „Die Lehre von den Tonempfindungen", von Hermann Helmholtz, in welchem die wissenschaftliche Begründung der Musiktheorie eine breitere Basis erhalten hatte und die akustischen Phänomene eingehenden Untersuchungen unterworfen worden waren. Mit sicherem Blicke hatte Oettingen die schwachen Seiten der Helmholtzschen Nachweise erkannt und überzeugend dargetan, daß durch die Auffassung im Sinne von Obertonklängen sich niemals die Konsonanz des Mollakkords erklären läßt. Eine ausführliche Darstellung der neuesten Entwicklung der einschlägigen Theorien s. bei Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert (1898) S. 445 ff.

Leider sind auch heute noch die von Rameau aufgestellten Grundlinien einer Lehre von der Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes noch nicht Gemeingut; neben Lehrern, welche an Gottfried Weber und Oettingen anknüpfen, stehen solche, welche sogar noch an Fux' Gradus ad Parnassum festhalten und selbst Rameau und die gesamte Harmonielehre ignorieren. Das Gros der Lehrer aber unterrichtet heute noch nach dem von Kirnberger seiner besten Ideen entäußerten Rameauschen Systeme des Terzenaufbaues.

X.

Die Hochblüte des Liedes.

Der Untergang des mehrstimmigen Liedes. Wie der frische Liederquell der aus dem Schachte echt volksmäßiger Erfindung hervorbrechenden Monodie der ritterlichen Sänger (Troubadoure, Trouvères und Minnesänger) im 15. bis 16. Jahrhundert in gekünstelten weil alte Traditionen mit schnell abnehmendem Verständnis durch kodifizierte Regeln festhaltenden Meistergesang kläglich versandete, so geriet das im 15.—16. Jahrhundert zu höchster

Durchbildung gelangte mehrstimmige Lied im Laufe des 17. Jahrhunderts in Verfall und erst eine neue Zurückwendung zum Volksmäßigen brachte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Anfänge eines neuen Liederfrühlings. Der Ursachen dieses Verfalles waren wohl mehrere. Schwer mag die verheerende Wirkung des dreißigjährigen Krieges mit ins Gewicht fallen, mindestens für den Verfall der deutschen Poesie, welcher einem Nachwuchse guter Liederkompositionen den natürlichen Nährboden entzog. Musiziert wurde ja merkwürdigerweise trotz des schrecklichen Wütens der Kriegsfurie im 17. Jahrhundert kaum weniger als im 16., wie wir bei der Betrachtung der in fast unbegreiflicher Menge geschriebenen und gedruckten Kammermusik dieser Zeit zu erkennen Gelegenheit hatten. Die Abnahme des Interesses der gebildeten Kreise für das mehrstimmige Lied, sowohl in seinen volksmäßigen als seinen künstlerisch höher stehenden Formen findet aber vor allem eine sehr plausible Erklärung durch das schnelle Aufblühen der Opernmusik und ihrer gesamten Gefolgschaft. Natürlich absorbierte auch die kräftige Entwicklung der Instrumentalmusik als eines selbständigen Kunstzweiges einen erheblichen Teil des allgemeinen Interesses. Während im 16. Jahrhundert die Instrumente in der Hauptsache auf die „zu singenden oder auf allerlei Instrumenten zu spielenden“ Tanzlieder und Madrigale als eigentliches gutes Repertoire angewiesen waren, schrieben jetzt die Komponisten Bände über Bände direkt für sie erfundener Werke ohne jeden Text, wohl gar nun mit der Aufschrift „zu spielen oder zu singen“, was aber wegen des mangelnden Textes fast wie Hohn aussieht. Immerhin dauerte es aber doch noch eine geraume Weile, bis die Komponisten sich der Villanellen und Falas ganz entschlugen und sich ausschließlich in den Dienst des neuen Stiles stellten, und weitaus die Mehrzahl der in großer Zahl erhaltenen Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts besteht aus schlichten strophischen Gesängen von tanzartig gegliederter Anlage, d. h. entspricht Villanellen mit Reduktion der Stimmenzahl auf 2 (Melodie und nicht gesungener Baß). Nur bei wenigen Nummern tritt der neue Stil der Schule Caccinis hervor (bei Heinrich Albert, Adam Krieger u. a.). Radikale Nachfolger der Italiener wie Kaspar Kittel (1649) bleiben aber vereinzelte Erscheinungen. Mehr als in Italien fand in Deutschland das Lied mit instrumentalen Ritornellen Pflege.

Arie und Kantate. Das Charakteristikum der italien. Sologesänge neuen Stils, der Arien und Kantaten, ist ihr w e i t e r A b s t a n d v o m V o l k s m ä ß i g e n: sie entstammen der ästhetischen Opposition gegen die gesteigerte Kunst der kontrapunktischen Stimmverschlingungen sowohl wie auch gegen die nur naiv musikalisch erfundene Melodie, legen den Hauptwert auf die korrekte Textaussprache und Eingehen auf etwaige Künstlichkeiten des Strophenbaus. Da sie zugleich (wenigstens Caccini und seine radikalen Nachfolger) Freiheiten des Vortrags (zum Zweck der Verstärkung des Ausdrucks) in der Notierung festzulegen suchen, so erscheinen sie vielfach verkünstelt und bezüglich ihrer rhythmischen Struktur

schwer verständlich, ein Uebelstand, der noch weit dadurch verstärkt wird, daß in den ersten Dezennien nach 1600 die Taktvorzeichnung C (die freilich nur besagen soll, daß die alten Begriffe der Perfektion und Alteration der älteren Mensuralnotierung nicht in Frage kommen) selbst da angewendet wird, wo dreiteilige Taktarten herrschen. Dazu kommt weiter, daß der Verzicht auf Mehrstimmigkeit die Komponisten einigermaßen aufs Trockene setzt und die einstimmige Melodieführung zumeist recht ärmlich ausfällt. Erst nachdem sich die Oper mehr von diesen theoretischen Absichten abgewendet hat und rein musikalische Gestaltung wieder breiteren Raum gewinnt, fand das Lied wieder eine gesundere Pflege aber fast ausschließlich im Rahmen der Oper. Aber auch das protestantische Kirchenlied (Choral) steht zeitweilig unter dem Banne der Prinzipien der Arienkompositionen der Italiener zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Die deutschen Komponisten waren noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch die allgemeine Ausbreitung der italienischen Oper so im fremdländischen Wesen befangen, daß sie sich wohl sogar schämten, zu singen, wie ihnen der Schnabel gewachsen war (vgl. die Vorrede zum 4. Teil von Gräfes Odensammlung [1743]). Der mehrstimmige Gesang verstummte außerhalb der Kirche fast gänzlich und wurde nur in England durch konservative Vereine künstlich durch ein Jahrhundert hinübergerettet, bis er auch anderswo wieder zu Ansehen kam.

Oden auf Tanzmelodien. Quodlibets. Natürlich hörte das Volk aber auch in dieser Zeit der Wegwendung der Komponisten von der Liedkomposition nicht auf, zu singen; nur versiegte der Hauptquell, der ihm neues Material zugeführt hatte. Man deckte nun den notwendigsten Bedarf, indem man beliebte (auch neue) Tänze und andere Instrumentalmelodien einer Faktur, wie sie das schlichte volksmäßige Lied verlangt, mit beliebigen Texten versah. Das waren die Lieder zu Anfang des 18. Jahrhunderts in geselligen Kreisen, auf der Wanderschaft oder bei der Arbeit. Als letztes Ueberbleibsel der polyphonen Kunst des 16. Jahrhunderts hielt sich auch noch ins 18. Jahrhundert hinein das humoristische Quodlibet, das freilich in vielen Fällen nichts anderes ist als eine Parodie der im 17. Jahrhundert buntgestaltig entwickelten, vielgliedrigen Sonate, so daß man wirklich mit Recht sagen kann, daß nun das Verhältnis sich umgekehrt hat, daß die Vokalmusik bei der Instrumentalmusik zu Gaste geht. Solche gesungene Sonaten mit dem Titel Quodlibet findet man z. B. in dem 1733—37 in drei Teilen zu Augsburg in Stimmen gedruckten „Ohrenvergnügenden und gemütergötzenden Tafelkonfekt“. Aber dieselbe Sammlung bringt auch eine Anzahl von Beispielen, wie man ansprechenden Tanzmelodien Texte unterlegte und sich so nach wie vor Tanzlieder schuf; diese Lieder haben zum Teil eine große Zahl nach derselben Melodie zu singender Strophen. Eine reiche Sammlung solcher Tanzmelodien und Airs tanzmäßiger Gliederung mit mehrstrophigen Textunterlagen ist „Sperontes singende Muse an der Pleiße“ (4 Teile, 1736, 1742, 1743, 1745; Neuausgabe von E. Bühl in den Denkmälern deutscher Tonkunst Bd. 35 bis 36), jeder der vier Teile

aus „2mal 25 Oden" bestehend und ausdrücklich bezeichnet als Sammlung von Oden „auf die neuesten, besten und bekanntesten musikalischen Stücke". Solche „Oden" von vielen Strophen, auf einerlei Melodie gesungen, waren schon vor der „Singenden Muse" und dem „Tafelkonfekt" etwas bekanntes, standen aber in geringem Ansehen und wurden z. B. von Mattheson im „Neueröffneten Orchester" (1713) und des „Musica critica" (1722) höchst geringschätzig beurteilt. Das änderte sich nun aber schnell, als die (nach Spittas Nachweise wahrscheinlich von Johann Sigismund Schulze in Leipzig herausgegebene) „Singende Muse an der Pleiße" trotz der höchst mittelmäßigen Poesie der Verse allgemeinen Anklang und sehr bald vielfache Nachahmung fand.

Originale Odenkompositionen. Schon gleich die erste Nachahmung, nämlich die von 1737 ab erscheinende, von Johann Friedrich Gräfe in Halle a. S. herausgegebene „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" (4 Teile: 1737, 1739, 1741, 1743) bedeutete einen ganz bedeutenden Fortschritt, da Gräfe es unternahm, anstatt Odendichtungen zu gangbaren Melodien vielmehr Originalkompositionen von Odentexten zusammenzubringen und sich deshalb an eine größere Anzahl von Komponisten mit der Bitte um Beiträge wandte. Freilich fand er nur bei wenigen Komponisten Entgegenkommen; außer 55 Liedern von Gräfe selbst (der auch neben Opitz, Flemming, Gellert, Hagedorn, Hoffmann v. Hoffmannswaldau, Gottsched, Günther und vielen unbekannteren unter den Dichtern figuriert) sind als Komponisten nur beteiligt Giovannini (der besonders durch das reizende, lange Seb. Bach zugeschriebene „Willst du dein Herz mir schenken" bekannt ist) mit 7 Liedern, Phil. Em. Bach mit 3, Graun mit 8 und vor allen Konr. Friedr. Hurlebusch (1690—1765) mit 72 Liedern. Hurlebuschs Arbeiten sind zwar sehr ungleich, enthalten aber vortreffliche Elemente, und Giovanninis Lieder sind zum Teil wirklich hübsch. Schon 1738 begann auch die Theorie sich über die Odenkomposition ausführlicher zu verbreiten und zwar in dem Kommentar, welchen Lorenz Mizler 1738 in seiner „Musikalischen Bibliothek" zu Gottscheds Bemerkungen über die Beschaffenheit der Oden in der „Kritischen Dichtkunst" (1730), gab. Mizler selbst war der nächste nun folgende Odenkomponist mit seinen „Moralischen Oden" (1740; zwei andere Sammlungen folgten); ihm schloß sich G. Ph. Telemann an, mit „24 Oden mit Melodien" (1741). Einen Fortschritt bedeutete das Erscheinen der ersten „Sammlung neuer Oden und Lieder", gedichtet von Fr. v. Hagedorn, komponiert von Joh. Valentin Görner (1742, 2. und 3. Teil 1744 und 1752); der Aufschwung der lyrischen Poesie zu idealerem Fluge kam auch der Komposition zu statten. Als ein Rückfall in die vor-Gräfesche Praxis ist der „Musikalische Zeitvertreib" zu registrieren, eine 1743 erschienene Sammlung von Tanzmelodien mit untergelegten Odendichtungen. In der nächsten Folgezeit tat sich besonders die Stadt Berlin in der Odenproduktion hervor, zuerst mit den von Birnstiel veröffentlichten „Oden mit Melodien" (1753,

Lieder von den beiden Graun, Quantz, Franz Benda, Nichelmann, Agricola, Ph. E. Bach, Telemann, Krause; 2. Teil 1755); Breitkopf in Leipzig brachte 1756 „Berlinische Oden und Lieder" (Text von Zachariä, Uz, Gleim und Lessing, komponiert von Marpurg [24 Nummern], Nichelmann, Agricola, Ewald, Ph. E. Bach usw.), 1758 folgten in Berlin selbst „Geistliche, moralische und weltliche Oden" von verschiedenen Dichtern und Komponisten (darunter auch Kirnberger), 1759 wieder bei Breitkopf „Herrn Professor Gellerts Oden und Lieder", 1762 in Berlin gar ein „Recueil de chansons" im französisch-italienischen Geschmacke, zugleich eine Sammlung Klavierstücke à la Couperin vorstellend, mit Erklärung der „agréments" — also wieder ein Rückfall in optima forma in die Praxis der „singenden Muse". Neben diesen Sammelwerken der Berliner Liederschule, deren größtes das vierbändige „Lieder der Teutschen mit Melodien" (1767—1768) ist, eine von Ramler besorgte Gedichtsammlung, zu der Chr. Gottfried Krause die Kompositionen sammelte, erschienen aber auch eine Reihe von Heften mit Oden nur eines Komponisten, zunächst die Berliner: Ph. Em. Bach „Oden mit Melodien" (1762), Joh. Ph. Kirnberger „Lieder mit Melodien" (1762), „Oden mit Melodien" (1773) und „Gesammelte Oden und Lieder" (1789), Marpurg mit nicht weniger als 5 Sammlungen (1756—1767), K. H. Graun „Sammlung auserlesener Oden zum Singen bei Klavier" (1761), aber daneben eine Menge anderer, besonders in Hamburg: K. Lambo „Oden mit Melodien" (2 Teile 1754 bis 1764), J. D. Leyding „Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien" (1757), Chr. Friedr. Endter „Lieder zum Scherz und Zeitvertreib" (1757), J. G. Müthel (ein als Klavierkomponist beachtenswerter Musiker) „Oden und Lieder fürs Klavier" (1759), J. J. C. Bode „Zärtliche und scherzhafte Lieder" (2 Teile 1758 bis 1767), in Braunschweig Fr. Gottl. Fleischer „Oden" (2 Teile 1756), in Leipzig der jung gestorbene Magdeburger Organist Aug. Bernh. Valentin Herbing mit „Musikalische Belustigungen in 30 scherzhaften Liedern" (1758, 2. Teil 1767) und „Musikalische Versuche in Fabeln und Erzählungen Herrn Prof. Gellerts" (1759), in Nürnberg Joh. W. Hertell mit 2 Sammlungen von „Liedern" (1757 und 1760) und „Romanzen mit Melodien" (1762). Eine Auswahl von Liedern (Fabeln) Joh. Ernst Bachs und V. Herbings brachte H. Kretzschmar als Bd. 40 der deutschen Denkmäler.

Wir sehen die Lieder- bzw. Odenkomposition war bereits in vollem Gange, ehe Joh. Ad. Hiller das deutsche Singspiel schuf; auch klärten sich allmählich mehr und mehr die Gesichtspunkte, welche für solche Kompositionen maßgebend sein sollten. So betont die Vorrede der bei Birnstiel in Berlin erschienenen dritten Odensammlung (1761) die Notwendigkeit deutlicher Gliederung bei durchaus strophischer Komposition nach Analogie der Tanzstücke und Vermeidung alles Verzierungswesens. Der Hauptmangel der Lieder dieser ganzen Periode liegt in den Texten, die nur in Ausnahmsfällen einen wärmeren Gefühls-

ton anschlagen, vielmehr durchschnittlich entweder galant tändelnd oder epigrammatisch pointiert und lehrhaft oder aber forciert scherzhaft sind. Es bedarf keines besonderen Scharfblicks, um zu erkennen, daß ein gut Teil französisches Wesen in dieser allein herrschenden Manier steckt. Nur ganz ausnahmsweise regt einmal ein kerniges Dichterwort auch den Komponisten zu einem Herausgehen aus dem Gleise an, so z. B. in einigen Liedern des Berliner Organisten Joh. Phil. Sack auf Texte von Zachariä in der von Birnstiel 1760 gebrachten Sammlung „Kleine Klavierstücke nebst einigen Oden", welche sogar eine voll ausgesetzte Klavierbegleitung von kühner Harmonik haben, wie L. Lindner in seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" (Berlin 1871, herausgegeben von L. Erk) mit Recht hervorhebt (drei Lieder Sacks sind daselbst abgedruckt), auch gelegentlich bei Herbing und Fleischer. Schon früh wurde die sonstige Stereotypität und Oberflächlichkeit dieser ganzen Literatur von einsichtigen Leuten begriffen und bereits 1759 erschien in Berlin eine Satire auf dieselbe, in Gestalt eines fingierten Rests einer verloren gegangenen Odensammlung „Neueste Sammlung teutscher Lieder nebst einem Traktat von teutschen Liedern mit Vorrede und Register" (eine schwächere Fortsetzung folgte 1760). Vergl. den höchst ergötzlichen Auszug aus dem Register bei Lindner (a. a. O. S. 77).

Die Wiedergeburt der Lyrik durch das Singspiel. Die Anregungen, welche die in antikisierenden Versmaßen gedichteten Oden (Zachariä, Ramler, Klopstock) der Liedkomposition nach Seiten einer freieren Gestaltung hin geben konnten, blieben zunächst ziemlich ungenutzt und ohne dauernden Einfluß. Der Abstand zwischen der landläufigen hausbackenen Liedkomposition und der Behandlung des Rhythmus, welche eine kongeniale Ausdeutung der reimlos und mit mannigfach wechselnden Rhythmen aufgebauten eigentlichen Oden (der Ausdruck „Ode" wird nach Klopstocks Auftreten allmählich mehr und mehr von dem vorher synonymen „Lied" geschieden) war ein zu großer, um eine glückliche Lösung des damit gestellten Problems sogleich zu ermöglichen. Doch sind außer bei dem bereits genannten J. Ph. Sack bedeutungsvolle Ansätze zur Ausbildung des damit zwangsweise nahe gelegten Kunstliedes, das nicht in der Vokalmelodie allein den Faden spinnt, sondern der eingreifenden Beihilfe der Instrumentalbegleitung bedarf, in den Kompositionen Klopstockscher Oden von J. N. Forkel, Ph. E. Bach und Chr. W. Gluck im Görlitzer Musenalmanach 1773—75, in Glucks „Lieder und Oden von Klopstock mit Begleitung des Pianoforte" (o. J.), besonders aber in Chr. Gottlob Neefes „Oden von Klopstock mit Melodien" (1776) zu finden. Das Kunstlied sollte aber vielmehr erst auf dem Umwege über die Rückkehr zum wirklich Volksmäßigen durch allmähliche Komplizierung der Faktur im 19. Jahrhundert zu seiner vollen Ausbildung gelangen.

Diese Umkehr wurde, wie angedeutet, durch die in Opposition

gegen die italienische Schablonenoper aufkommende Operette angeregt und als ihr Träger gilt der Leipziger Konzertdirigent Johann Adam Hiller (geb. 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz, gest. 16. Juni 1804 in Leipzig). Das Geheimnis des Wunders, daß die im Rahmen des Singspiels entstandenen Lieder sogleich eine ganz andere Naturwahrheit entfalteten, als die isoliert hingestellten verliebten, witzigen oder moralisierenden Oden und Lieder, ist leicht zu enträtseln: der Komponist fühlte sich in diesen harmlosen, liebenswürdigen kleinen Stücken direkt in eine Situation hinein und schuf aus ihr heraus. Daß der gute Wille allein, natürlich schreiben zu wollen, nicht ausreicht, es wirklich zu tun, beweisen Hillers Kinderlieder und Geistliche Kinderlieder, in denen überwiegend ganz dasselbe pedantische und gemachte Wesen herrscht, wie in der Liederliteratur der vorausgehenden Epoche. Vorbedingung des Treffens des wahren Tons wirklicher Naivität und Naturwahrheit durch den Komponisten war freilich der entsprechende Vorgang des Dichters. Hiller hatte das Glück, in Weiße und Schiebeler zwei Dichter zu finden, welche diese Vorbedingung für seine erfolgreiche Tätigkeit erfüllten. Schon Weißes erwähnte Uebersetzung der „Verwandelten Weiber" enthielt einige solcher wirklich schlicht empfundenen Gedichte, und Hiller, der übrigens einen Teil der von Standfuß mit Glück komponierten Lieder konservierte, wurde sogleich mit einem seiner Lieder für dieses Stück („Ohne Lieb und ohne Wein") populär. Solche im Rahmen von Operetten entstandene Lieder wurden nun mit Vorliebe für neue Liedersammlungen der Folgezeit erwählt, z. B. die „Lieder für Freunde der geselligen Freude" (1788), Reichardts „Lieder geselliger Freude" (1796), das „Mildheimische Liederbuch" (1799), Rellstabs „Auswahl von Gesängen aus den vorzüglichsten Opern der deutschen Bühne" (1788) u. a. m.

Wie groß der Eindruck war, den sogleich Hillers erste Versuche mit dem deutschen Singspiel hervorbrachten, geht zur Genüge daraus hervor, daß Goethe wenige Jahre später mit seinem ersten Singspieltext „Erwin und Elmire" hervortrat, den gleichzeitig (1776) Joh. André, Stegmann und Herzogin Anna Amalia von Weimar komponierten (das darin enthaltene „Veilchen" veröffentlichte Goethe sogar schon 1775 mit Andrés Musik in Jacobis „Iris"). Mit Recht weist Max Friedländer in „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" (1896) und „Goethes Gedichte in der Musik" (Goethejahrbuch 1896) darauf hin, daß eine Geschichte der Komposition der Goetheschen Lieder identisch ist mit einer Geschichte des deutschen Lieds seit 1775, da von dem Moment ab, wo unter den Dichtern von Liedertexten Goethe auftauchte, wenigstens von dem Moment ab, wo er Singspieltexte schrieb, kaum einer der bessern Liederkomponisten (ausgenommen Haydn und Weber) es unterlassen hat, Goethesche Texte in erster Linie ins Auge zu fassen. Uebrigens schlug Hillern seine didaktische Natur, sein Wunsch, zu belehren und zu nützen (er ist der Verfasser zweier Gesangsschulwerke), außerhalb der

Singspiele ein Schnippchen und verhinderte ihn, auch da denselben naiven Ton zu treffen, dem er seine Erfolge verdankt, so schon in den „Liedern für Kinder" (1769), der Sammlung der Lieder aus dem [Weißeschen] „Kinderfreund", die nicht schon komponiert waren (1782), den „Liedern mit Melodien" (1772), und der „Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke" (1774), während ihm Lieder und Arien aus „Sophiens Reise" [von Hermes] (1779), weil aus bestimmter Situation herausgeschrieben, wenigstens zum Teil besser gelangen, doch mehr nach Seite des Kunstliedes. Mit den, obgleich durch seine Singspiellieder angeregten, eine neue Aera der lyrischen Poesie eröffnenden Texten Goethes wußte aber Hiller selbst nichts anzufangen, und auch sein Versuch, humoristischen Texten von Claudius u. a. gerecht zu werden in seiner 1790 erschienenen Sammlung „Letztes Opfer in einigen Liedermelodien", gelang nicht.

Die Lieder im Volkston. Die durch Herder und die Dichter des Hainbundes betonte Bedeutung des **Volksliedes** für die Regeneration der lyrischen Dichtung fand auch unter den Komponisten bald eine nachdrückliche Markierung, nämlich durch Johann Abraham Peter Schulzs „Lieder im Volkston" (1782, 1785, 1790, drei Teile), in welchem eine bemerkenswerte Vorrede (1785) den „Schein des Bekannten" als Charakteristikum des Volksmäßigen definiert und eine frappante Aehnlichkeit zwischen dem Tone der Dichtung und dem der Melodie fordert. Doch schleppte sich die konventionelle Kompositionsweise der anakreontischen Lyrik neben Anläufen zu wärmerem Empfinden noch längere Zeit weiter, so durch Joh. Phil. Breidensteins „Herrn Gleims neue Lieder" (1770), Joh. Nik. Forkels „Gleims neue Lieder mit Melodien" (1773), Joh. Phil. Kirnbergers „Oden mit Melodien" (1773), „Lieder mit Melodien" (1774) und „Gesänge am Klavier" (1780), der anonymen Sammlung „Gleims Lieder für den Landmann" (1773) usw. Die lehrhafte Komposition für Kinder statt wirklicher Kindlichkeit fand ihre Fortsetzung in Wolfs „Wiegenliederchen für deutsche Ammen" (1775), den „Liedern eines kleinen Mägdchens beim Singen und Klavier" (1774) und „G. W. Burmanns kleinen Liedern für kleine Mädchen und Knaben", in Musik gesetzt von J. G. H. (1754). Schulzs neue Parole „im Volkston" war aber bald wenigstens in aller Munde und sein Vorgang fand immer mehr Nachfolger, so bei J. G. Naumann „Sammlung von Liedern, beim Klavier zu singen" (1784), bei Joh. André in einer ganzen Reihe von Liedersammlungen (darunter besonders Kompositionen von Texten Millers) und bei Chr. Gottlob Neefe, die aber gleichzeitig auch das Kunstlied vorwärts bringen.

Haydns und Mozarts Lieder. Daß Haydn und Mozart nicht in größerem Maßstabe der Liedkomposition näher getreten sind, ist wohl lediglich dadurch zu erklären, daß andere Gebiete der Komposition sie dauernd beschäftigten. Daß gerade diese beiden Meister für die Liedkomposition besonders veranlagt waren, bedarf keines Beweises,

da all ihr Schaffen selbst auf rein instrumentalem Gebiete ein liedmäßiges Gepräge trägt. Uebrigens haben wir doch von beiden eine Anzahl Lieder, unter den 34 Mozartschen besonders eine wohlgelungene Komposition des Goetheschen „Veilchen", welche sogar vor allen sonstigen Kompositionen desselben bis heute den Vorrang behauptet hat. Mozart verkörpert darin die im allgemeinen erst viel später gefundene Technik des durchkomponierten Liedes mit meisterlicher Kunst, die nur begreiflich ist, wenn man an seine Opern denkt; hat er doch in seinen Opern und Singspielen eine ganze Reihe populär gewordener Lieder verschiedenster Struktur geschaffen! Aber auch Haydn hat in den Jahreszeiten den Ton des volksmäßigen Liedes ausgezeichnet getroffen. Hier ist es aber wieder die Umrahmung, die Situation, welche für Dichter und Komponisten hilfreiche Dienste geleistet hat; Lukas und Hannchen sind ja natürlich ein Stück wirkliches Singspiel. In der Mehrzahl der isoliert entstandenen Klavierlieder Mozarts und auch Haydns herrscht dagegen derselbe Geist wie in den Liedern der Odenkomponisten: Schäferpoesie und eine Musik mit Reifrock und Puderzopf. Deshalb darf man auch nicht erwarten, in den zunächst nach Hillers Auftreten erschienenen Liedern mit einemmal etwas anderes zu finden als in den früheren Sammlungen: genug, daß zwischen den vielen schablonenhaften, gemachten Stücken sich hin und wieder einzelne finden, welche natürlich empfunden sind und direkt ansprechen.

Der neue Liederwald. Der Zuwachs an guter lyrischer Poesie durch Bürger, Hölty, Miller, Math. Claudius, vor allen aber Goethe wird wohl allmählich merklich durch Vermehrung der Fälle glücklicherer Anregung der Komponisten; aber der volle adäquate musikalische Ausdruck für das tiefere seelenvolle Wesen des wirklichen Liedes wird doch noch nicht gefunden.

Aus der großen Zahl der Liederkomponisten dieser neuen Phase seien noch genannt Ph. Chr. K a y s e r: „Lieder mit Melodien" (1775) und „Gesänge mit Begleitung des Klaviers" (1777), der tüchtige J o s. A n t. S t e f f a n: „Sammlung deutscher Lieder für Klavier" (1778 bis 1781, 4 Sammlungen), der gar nicht zu verachtende Dilettant S i e g m u n d Freiherr von S e c k e n d o r f f: „Volks- und andere Lieder" (3 Tle. 1779—90), K. F r i b e r t h: „Deutsche Lieder für das Klavier" (1780, 3 Tle.); B e r n h a r d T h e o d o r B r e i t k o p f: „Neue Lieder in Melodien gesetzt" (1770), G. H. W i t t r o c k: „Lieder mit Melodien" (1777). Joh. H o l z e r: „Lieder mit Begleitung des Pianoforte" (1779), C h r. K a l k b r e n n e r: „Liedersammlung a. d. lyrischen Blumenlese" (1777), und „Arien und Lieder" (1785 und 1787), F r. G o t t l. H i l m e r: „Oden und Lieder" (2 Tle. 1781—85), H. A d. Frhr. von E s c h s t r u t h: „Versuch in der Singkomposition" (1781), „Lieder, Oden und Chöre" (1783) und „Lieder des P. Miller in Ulm" (1788), B. A n s. W e b e r: „Lieder" (1784, mit Ferd. Fränzl), F r. L u d w. A e m i l. K u n z e n: „Visar og lyriske sange" (1786, deutsch als „Weisen und lyrische Gesänge" 1788), C o-

rona Schröter [die berühmte Sängerin]: „25 Lieder“ (1786), Fr. H. Himmel [der Komponist der Operette „Fanchon“]: „Deutsche Lieder am Klavier“ (1798) und „Lieder von Goethe“ (1806), Fr. v. Dalberg: „Lieder“ (3 Tle., 1790—94), Leop. Kozeluch: „15 Lieder beim Klavier“ (1786), Joh. Math. König: „Lieder“ (1782, 2 Tle.) und „Sammlung vermischter Lieder“ (1790), Andreas Romberg: „Oden und Lieder“ (1793), Fr. Wilh. Rust: „Oden und Lieder“ (1784), G. Friedr. Brede: „Lieder und Gesänge am Klavier“ (1786), Herzogin Marie Ch. Amalie von Gotha: „Lieder einer Liebhaberin“ (1786), J. C. G. Heinroth: „Oden und Lieder“ (1788), G. Friedr. Wolf: „Vermischte Lieder und Singstücke“ (1788), J. M. Heller: „Lieder verschiedener Deutschen mit Melodien“ (1789), L. Kindscher: „Sammlung von 24 Liedern“ (1792), Joh. Gotth. Krebs: „Lieder mit Melodien“ (1777 bis 1783, 3 Tle.), G. Rohleder: „Der Frühling in Gesängen aus deutschen Dichtern“ (1792), K. Gottl. Hering: „Versuch einiger Lieder mit Melodien“ (3 Tle., 1789), G. B. Flaschner: „20 Lieder“ (1789), J. C. Fricke: „Rülings Oden und Lieder“ (1789) und „Oden und Lieder zum Singen“ (1790), C. L. Becker: „Arietten und Lieder am Klavier“ (1784), Franz Danzi: Lieder op. 14 und 15 (ca. 1800), Fr. A. Baumbach: „Lyrische Gedichte zum Singen beim Klavier“ (1793) und „Gesänge am Klavier“ (2 Tle., 1798), Karl Spazier: „Lieder und andere Gesänge“ (1791), C. G. Saupe: „Deutsche Gesänge bei Klavier“ (1791), W. M. C. Köllner: „Sammlung von Liedern mit Melodien“ (1791) usw.

Eine eingehende Darstellung dieser Liedliteratur gab Max Friedländer in „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert“ (1902 3 Bde.); einige weitere Arbeiten desselben gehen speziell die Kompositionen Goethescher Lieder und die Lieder Schuberts an. Die „Geschichte des neuen deutschen Liedes“ von Hermann Kretzschmar, deren 1. Band 1912 erschien (die Zeit von H. Albert bis Zelter, d. h. das 17. und 18. Jahrhundert behandelnd) weist viele Liedersammlungen der Frühzeit nach, die bisher nicht bekannt waren und Friedländers Werk für das 17. Jahrhundert ergänzen. Die frühere Ueberschätzung der Bedeutung Alberts hat Kretzschmar stark eingeschränkt. Durch Eingehen auf den Inhalt der Gedichte und Bezugnahme auf die politischen Verhältnisse und das gesellschaftliche Leben ist Kretzschmars Darstellung anziehend auch für weitere Kreise.

Reichardt und Zelter. Wenn auch eine große Zahl der bereits genannten Liederkomponisten (André, Herzogin Anna Amalie von Sachsen, Mozart, Steffan, Seckendorff, Breitkopf, Dalberg, Romberg, Danzi, Himmel, Kayser, B. A. Weber, Corona Schröter) und viele bisher nicht genannte einzelne Lieder Goethes komponiert haben, so erlangten aber zwei Komponisten besondere Bedeutung als die sozusagen offiziellen Komponisten Goethes: Johann Friedrich Reichardt und Karl Friedrich Zelter, beide in Berlin. Es ist bekannt, daß Goethe selbst die Komposition seiner Texte durch

diese beiden Männer über die aller anderen stellte, ein Urteil, das man ehren muß, aber darum doch heute nicht mehr unterschreiben kann. Beide waren zwar tüchtige Musiker, aber sie vermochten auch nicht entfernt den reichen Stimmungsgehalt der Lyrik Goethes musikalisch zu erschließen; bei aller Korrektheit der Interpretation erscheinen uns ihre Lieder trocken und steif.

Schon 1772 war Reichardt in die Reihe der Singspielkomponisten getreten mit „Hänschen und Gretchen" (Königsberg), dem ein zweites Werk derselben Gattung 1773 folgte („Amors Guckkasten", Riga). 1775 brachte er auch ein erstes Heft Lieder „Gesänge für das weibliche Geschlecht". Seine Beziehungen zu Goethe, die aber später wegen Reichardts republikanischer Gesinnung allmählich erkalteten, datierten seit dem Jahre 1781, wo Reichardt seine Sammlung „Oden und Lieder" von Herder, Goethe u. a. herausgab; 1790 komponierte er Goethes „Erwin und Elmire" und „Jery und Bätely", 1791 desselben „Lilla", 1800 die Musik zu „Egmont". Seine erste Sammlung von Goethe-Liedern ist „Goethes lyrische Gedichte mit Musik" (1793), die umfassende Gesamtausgabe in 4 Abteilungen (128 Nummern) erschien 1809: „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik". Andere Liedersammlungen Reichardts sind in größerer Zahl (11) bis 1788 erschienen; auch die Sammlung „Cäcilia" (1790—95, 4 Tle.) enthält hauptsächlich Lieder; ferner gab er noch heraus „Frohe Lieder für deutsche Männer mit Melodie" (1792), „Deutsche Gesänge bei Klavier" (1794), „Musikalischer Blumenstrauß" (4 Tle., 1795), „Lieder geselliger Freude" (von verschiedenen Komponisten, 2 Tle., 1796), „Neue Lieder geselliger Freude" (1799), „Lieder der Liebe und Einsamkeit" (1798), „Lieder für die Jugend", „Wiegenlieder für gute deutsche Mütter" (1798) „Lieder der Klagen und des Trostes".

Joh. Fr. Reichardt ist am 25. November 1752 zu Königsberg in Pr. geboren und starb 27. Juni 1814 zu Giebichenstein bei Halle. Er war 1775—94 Hofkapellmeister in Berlin (entlassen wegen seiner unverhohlenen Sympathien mit der französischen Revolution), wurde 1796 als Salineninspektor zu Halle a. S. angestellt, floh 1806 vor der französischen Invasion nach Königsberg, wurde von Jerome Napoleon als Hofkapellmeister nach Kassel befohlen, kehrte aber bald nach Giebichenstein zurück. Außer durch seine Kompositionen (auch mehrere große Opern, Symphonien, Konzerte usw.) ist Reichardt besonders durch seine schriftstellerische Tätigkeit bekannt; sein „Musikalisches Kunstmagazin" (1782—91), „Musikalisches Wochenblatt" (1792), „Musikalische Monatsschrift" (1792) und die „Berlinische Musikalische Zeitung" (1805—1806) gehören zu den ersten Musikzeitungen überhaupt. Auch seine „Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend" (1774—76), „Schreiben über die berlinische Musik" (1775), „Vertraute Briefe aus Paris" (1804—1805) und „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808—9" (1810) sind von hohem Interesse und Wert für die musikalische Geschichtsschreibung. Eine kleine

Auswahl Reichardtscher Lieder gab Hermann Wetzel heraus, andere findet man in Friedländers Arbeiten.

Erheblich später als Reichardt trat Zelter in Beziehung zu Goethe, nämlich im Jahre 1796, wo er Goethe seine „12 Lieder, am Klavier zu singen" übersandte (darin mehrere Lieder auf Goethesche Texte). Zelter blieb mit Goethe bis an sein Lebensende innig befreundet (beide starben in demselben Jahre), wie der 1833—36 in 6 Bänden erschienene Briefwechsel beider beweist. Jenem ersten Heft von „12 Liedern am Klavier" folgte 1801 ein zweites, auch 1803 f. eine „Sammlung kleiner Balladen und Lieder" (4 Hefte). Seine große Goethe-Publikation ist „Goethes sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen" (4 Teile, 1812). Später brachte er noch eine „Neue Liedersammlung" (1821), sowie „6 deutsche Lieder" (o. J.).

K. Fr. Zelter ist am 11. Dezember 1758 zu Berlin geboren und starb daselbst den 15. Mai 1832. Als Sohn eines Maurermeisters für dessen Beruf erzogen, durfte er sich erst nach Erlangung der Meisterschaft in seinem Gewerbe dem Studium der Musik widmen, zu dem es ihn von Kindheit an stark hinzog. Er wurde Schüler von K. Fasch, Mitglied der Singakademie, 1800 Faschs Nachfolger als Dirigent, begründete 1809 die erste „Liedertafel" und eröffnete damit eine neue Aera des mehrstimmigen Liedgesangs, welche sich bis in die jüngste Gegenwart zu immer größeren Dimensionen entwickelt hat. Ungefähr gleichzeitig mit Zelter begründete Hans Georg Nägeli (1773—1836) in Zürich ebenfalls Männergesangvereine (1810); aber während Zelters Liedertafel aus Mitgliedern der Singakademie bestand, daher von Anfang an mehr ein höheres Niveau einnahm, entstand Nägelis Männergesangverein auf volkstümlicher Grundlage und näherte sich erst später in Tendenz und Organisation den norddeutschen Liedertafeln an. Auch das Kgl. Institut für Kirchenmusik ist Zelters Gründung (1819). Außer Liedern und Männerquartetten ist wenig von Zelters Kompositionen gedruckt worden. Als Schriftsteller betätigte er sich hauptsächlich mit einer Biographie Faschs (1801 erschienen). Von hohem Interesse ist Zelters Briefwechsel mit Goethe (6 Bde. 1833—34, Neuausgabe in Reclams Univ.-Bibl.).

Der Aufschwung der Poesie. Mancherlei Elemente gehörten dazu, die Umschaffung der lyrischen Poesie und der Liedkomposition zu vollenden. Klopstocks wenn auch durch Mißverständnisse verwirrte Wiederbelebung der Ideenwelt germanischer Vorzeit, das erstarkende Gefühl für das Naturschöne bei Haller und Hagedorn, der erwachende Sinn für die Poesie der Minnesänger seit Bodmer, Herders Erschließung der Schätze des Volksliedes verschiedener Nationen und der Hinweis auf die kunstvolle und bilderreiche Dichtung Ossians, Bürgers Versenkung in den Geist der altenglischen Ballade und seine Neuschöpfung der episch-lyrischen Dichtung, endlich Goethes universelle Vertiefung des poetischen Empfindens, welche selbst das kleinste lyrische Gedicht weiteste mystische Kreise ziehen läßt und zum Ausdruck mehr geahnter als ausgesprochener das Menschheitsdasein umspannenden allgemeinen Ideen macht — das alles hatte die Dich-

tung in eine ganz andere Sphäre geschoben, von der aus das frühere Getändel mit erlogenen Gefühlen und die lehrhafte Silbenstecherei der Poeten der ersten Hälfte des Jahrhunderts unendlich fade und inhaltslos erschien. Daß die Musik nur allmählich diesem Aufschwunge zu folgen vermochte, kann nicht wunder nehmen. Sie fand früher allein, nämlich als reine Instrumentalmusik, eine ähnliche Erweiterung ihrer Ausdrucksmittel als in der Verbindung mit der Poesie, wo die Gewöhnung an die überkommene Technik der „Betonung" sie länger zurückhielt. Die Quartette, Symphonien und Sonaten Mozarts, Haydns und Beethovens stehen längst ebenbürtig neben den Poesien der Klassiker, ehe die Verbindung von Poesie und Musik eine ähnliche Freiheit und Allseitigkeit des Ausdrucks findet. Offenbar liegt in der kritischen Tätigkeit, der fortgesetzten Kontrolle des Verhältnisses zwischen Poesie und Musik, welche den Komponisten eines Dichterworts beherrschen muß, etwas die freie Entfaltung des Fluges der musikalischen Phantasie Hemmendes und es bedurfte einerseits erst noch einer vollständigeren Vorbereitung aller Mittel des musikalischen Ausdrucks auf rein musikalischem Gebiete und andererseits einer impulsiven, sich der Kritik entschlagenden genialen Komponistennatur, um über dieses Hindernis endgültig hinwegzukommen, einer Natur wie Haydn, die neue Bahnen öffnet, ohne recht zu wissen, was sie tut: in Franz Schubert wurde diese der Welt geschenkt.

Die Ballade. Natürlich konnten auch die ersten Versuche, der reicheren Form der episch-lyrischen Dichtung, der Ballade, musikalisch gerecht zu werden, nur zu unvollkommenen Resultaten führen. Die Dichter selbst waren außerstande, den Musikern die rechten Wege zu weisen. Daß selbst Goethe die schlicht strophische Komposition ohne detailliertes Eingehen der musikalischen Gestaltung auf die Entwicklung der Handlung für ausreichend hielt, beweisen die unter seinem Einflusse entstandenen und von ihm gebilligten Balladenkompositionen Reichardts und Zelters. Und die spätere Entwicklung der Balladenkomposition hat sogar bis zu einem gewissen Grade Goethe darin recht gegeben, daß die Festhaltung e i n e s Versmaßes, die strophische D i c h t u n g der Ballade, den Komponisten zur Einhaltung eines zum mindesten ähnlichen Schemas verpflichtet; aber freilich, welche freie Umgestaltung bei solcher angestrebten Einheitlichkeit der Melodiebildung der Musik möglich ist, ahnte Goethe nicht, konnte er nicht ahnen. Ein Vergleich der aus mehr als einem halben Hundert ausgewählten 6 Kompositionen des Goetheschen „Erlkönig" in Max Friedländers „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" ist so recht geeignet, die Entwicklung der Balladenkomposition zu veranschaulichen. Den Reigen eröffnet eine ganz schlichte strophische Komposition von Corona Schröter (1782), ganz in Dur und trotz der Ueberschrift „Etwas langsam und abenteuerlich" ohne eigentliche Charakteristik, die ganz und gar dem Gesangsvortrag überlassen bleibt — ein Gesichtspunkt, der freilich nur ja nicht zu gering anzuschlagen ist. Reichardt komponiert die Ballade in Moll, ebenfalls strophisch, ohne eine einzige Note Einleitung oder Zwischenspiel, ver-

legt aber bei allen Reden des Erlkönigs die streng beibehaltene Melodie ins Klavier und gibt dem Gesange des Erlkönigs einen unheimlichen Charakter durch Festlegung auf einen Ton in tiefer Lage. Vater und Sohn unterscheiden sich in der Komposition durch nichts, sondern tauschen ihre Melodiephrasen unverändert aus; nur singt der Vater durchweg forte, der Sohn piano, und nur zuletzt schreit das Kind fortissimo auf. Zelter hält zwar das Prinzip strophischer Komposition ebenfalls aufrecht, doch nur für die Reden des Vaters und des Knaben; der Erlkönig erhält seine eigene Melodie, die langsam stufenweise steigt und schnell wieder fällt. Aber in den beiden letzten Strophen durchbricht Zelter das Prinzip und geht zu freier dramatischen Gestaltung über. Und nun sehe man, wie bei Bernhard Klein, Franz Schubert und Karl Löwe die Differenzierung der verschiedenen dramatischen Elemente weiter gesteigert ist. Bei Klein haben Vater und Sohn verschiedene Melodien, der Erlkönig singt pp auf einen hohen Ton und rückt nur zuletzt einen Halbton gewaltsam (sf) hinauf. Die Begleitung ist äußerst einfach, doch charakteristisch gehalten. Schubert zieht in viel stärkerem Maße die Mitwirkung des Klaviers zur Charakteristik heran, der Erlkönig singt nicht monoton, sondern mit verführerischem melodischen Reiz, die Einheitlichkeit der Gesamtbegleitung ist mehr durchzufühlen als streng zu erweisen und liegt hauptsächlich in der Wiederaufnahme der Klaviermotive des Anfanges am Schluß. Am weitesten geht Löwe in der starken Heranziehung des Klaviers zur Tonmalerei; Vater, Sohn und Erlkönig haben gesonderte Melodien, die aber leicht umgemodelt werden. Diese drei Kompositionen sind übrigens einander beinahe gleichwertig.

Außer Klein und vor ihm ist als Balladenkomponist **Johann Rudolf Zumsteeg** hervorzuheben (geb. 10. Januar 1760 zu Sachsenflur im Odenwald, gest. 27. Januar 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart). Zumsteeg ist der eigentliche Begründer der Balladenkomposition als eines gesonderten Zweiges der Liedkomposition und nahm dieselbe sogleich mit Entschiedenheit in Angriff. 1792 gab er Bürgers „Des Pfarrers Tochter von Taubenheim", 1794 Ossians „Colma" heraus, 1794 Bürgers „Entführung", 1797 Stolbergs „Büßende" und „Hagars Klage", 1798 Bürgers „Lenore" usw. Sieben Hefte „Kleine Balladen und Lieder" erschienen 1800 ff., darunter die bekannteste und besonders geschätzte Komposition des „Ritter Toggenburg" von Schiller; in dieser wechselt Zumsteeg von Strophe zu Strophe Melodie und Tonart, den Text vortrefflich interpretierend, geht aber in der zweiten Hälfte (Strophe 6—10), welche Toggenburgs Klausnertum schildert, zur streng strophischen Form über, was in diesem Falle als genialer Einfall anerkannt werden muß.

Bernhard Klein (geb. 6. März 1793 zu Köln, gest. 9. September 1832 zu Berlin) hat keineswegs seinen Schwerpunkt in der Komposition von Liedern und Balladen, sondern vielmehr in der von Oratorien (Jephta, David, Hiob) und kirchlichen Werken (Psalmen, Motetten, auch für Männerchor), schrieb auch mehrere Opern. Er war seit 1820 Kom-

positionslehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik sowie Universitätsmusikdirektor in Berlin.

Franz Schubert. Mit Staunen steht die Nachwelt vor solchen Ausnahmserscheinungen wie Haydn, Mozart und Schubert still, denen ohne theoretisches Räsonnement, ohne bewußte Absicht die Lösung der schwierigsten Probleme der Kunst spielend gelingt. Ohne eigentliche Schulung im Tonsatz, steht der junge Wiener Vorstadt-Schullehrergehilfe als 18jähriger Jüngling plötzlich da als der größte, alle Vorgänger und Zeitgenossen um Haupteslänge überragende Großmeister der Liedkomposition. Nicht weniger als 130 Lieder, darunter allein 45 auf Texte von Goethe, schrieb Schubert in dem einen Jahre 1815, darunter: „Erlkönig“, „Der Fischer“, „Der König von Thule“, „Wanderers Nachtlied“, „Mignon“, „Erster Verlust“, „Wonne der Wehmut“ — die allein genügen würden, ihrem Schöpfer ewigen Ruhm zu sichern. Für Schubert war das Lesen eines ihn ansprechenden Gedichtes gleichbedeutend mit dessen sofortiger Komposition; mehrfach liegen Beweise vor, daß er dazu nicht mehr Zeit gebrauchte, als eben das Schreiben als solches in Anspruch nahm. In dieser blitzschnellen Erzeugung der Stimmung durch das Gedicht, in dieser sofortigen Umsetzung der Worte in Melodien mitsamt allem Beiwerk der Begleitung liegt aber zugleich die Erklärung für die Vielseitigkeit, ja Universalität des Ausdrucks der Schubertschen Lieder. Jedes einzelne ist sozusagen nur eine direkte Spiegelung des Gedichtes in seiner musikalischen Seele. Da ist nichts von irgendwelchem Anpassen eines Schemas, einem Anwenden einer Methode u. dgl. zu spüren, vielmehr erhält durch Schubert jedes Gedicht nur seine nachher ganz selbstverständlich scheinende musikalische Gewandung, es erfährt nur sozusagen seine zweite Geburt.

Die Gesamtzahl der Lieder Schuberts beträgt über 450, darunter gegen 100 auf Goethesche Texte. Seit dem Erscheinen des als op. 1 gedruckten „Erlkönig“ (1815) war es den Einsichtigen klar — da stand der geniale Meister, welcher das Problem der Liedkomposition wirklich zu lösen berufen war. Ich muß mir versagen, auszuführen, wie mannigfaltige Formen unter Schuberts Händen die Lieder annahmen, vom simplen, fast Note gegen Note nur harmonisch gesetzten Strophenlied bis zur symphonischen Dichtung für Klavier mit rezitierender Singstimme und in hundert Uebergangsstufen und Mischungen; vom naiven Trällerliedchen bis zum Höllenbreughel-Schreckbilde der Gruppe aus dem Tartarus und den mit titanischer Kraft der Erfindung hingeworfenen „Prometheus“, „An Schwager Kronos“, „Grenzen der Menschheit“ usw. Fast noch bewundernswürdiger ist aber die Mannigfaltigkeit der Abtönungen, wo Schubert die Komposition ganzer Zyklen gleicher oder ähnlicher Stimmung in Angriff nimmt, wie in der „Winterreise“ und den „Müllerliedern“. Jetzt, n a c h Schubert, ist es gar nicht mehr so schwer, im Detail die Theorie der Liedkomposition auszuarbeiten und zu zeigen, wie weit der Komponist dem Dichter sich streng zu fügen und anzuschließen und wo er ihn zu ergänzen, ja wohl gar zu korrigieren hat. Schuberts Lieder sind aber keineswegs gleichwertig, da er oft auch durch einen nur

bedingungsweise oder ganz und gar nicht zur Komposition geeigneten Text sich momentan inspirieren ließ (z. B. Schillers „Taucher").

Franz Peter Schubert ist am 31. Jan. 1797 zu Lichtental bei Wien geboren und starb 19. November 1828 in Wien. Als Sohn eines armen, kinderreichen Schulmeisters erhielt er nur eine mittelmäßige Schulbildung, wurde aber wegen seiner musikalischen Begabung als Sängerknabe in die Hofkapelle aufgenommen und als solcher regelmäßig in den Anfangsgründen der Theorie unterrichtet (von Ruczizka und Salieri). Als die Mutation eintrat (1813), wurde ihm zwar eine Freistelle zur Fortsetzung seiner Studien an der Konviktschule angeboten, doch zog er vor, als Gehilfe seines Vaters als Elementarlehrer zu fungieren. Von 1817 ab lebte er dank der Unterstützung von Freunden, die ihm sein inzwischen hervorgetretenes Genie verschafft, nur mehr der Komposition; nur einige Jahre (1818—1824) wirkte er in den Sommermonaten als Hausmusiklehrer des Grafen Esterhazy auf Zelesz in Ungarn. Von den repräsentablen Wiener Musikerstellungen war keine für ihn zu haben; eine Organistenstelle schlug er aus. So spielte sich sein kurzes Leben (31 Jahre) äußerlich ziemlich einfach ab. Ein Kreis treuer Freunde scharte sich aber um ihn (die Dichter Franz von Schober und Mayerhofer, die Sänger Michael Vogl und Baron von Schönstein, sowie Anselm Hüttenbrenner, Leopold von Sonleithner und Franz Lachner). Außer den Liedern schrieb Schubert eine Anzahl kleiner Opern, Musik zu H. v. Chézys „Rosamunde", einige Chöre von ausgezeichneter Wirkung („Gesang der Geister über den Wassern", „Mirjams Siegesgesang" usw.), auch Messen und andere Kirchenwerke, vor allen aber eine stattliche Reihe von Instrumentalwerken, die ihn den Klassikern der Instrumentalmusik anzureihen zwingen, aber zur Romantik überführen. Eine Gesamtausgabe der Werke Schuberts in 40 Bdn. (bei Breitkopf u. Härtel) redigierte 1885-97 Eusebius Mandyczewski. Das Leben Schuberts beschrieben Kreißle von Hellborn (1861 und 1865), auch Aug. Reißmann (1880), und neuerdings Rich. Heuberger (1902) und Bourgault-Ducoudray (1908); doch steht eine seiner Bedeutung würdige umfassende Biographie noch aus (zahlreiche kleine Beiträge zu einer solchen gab Max Friedländer). Eine wertvolle Spezialstudie über Schubert enthält Groves Musiklexikon (von Sir George Grove selbst). 1872 wurde Schubert ein Marmordenkmal von Kundtmann im Wiener Stadtpark errichtet.

Die Weiterentwicklung des Kunstliedes. Die Regeneration der deutschen Poesie durch Vertiefung in die Dichtungen des Altertums und Mittelalters und die Erschließung der poetischen Schätze fremder Nationen, war durch die Romantiker Aug. Wilh. und Frdr. Schlegel, L. Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim und La Motte Fouqué usw. zur krankhaften Schwärmerei für das Mittelalterliche gesteigert worden. An die Stelle des Schöpfens aus dem Borne gesunden Empfindens einer älteren, minder am äußeren leeren Formenwesen hängenden Zeit, war ein die Gegenwart negierendes sich Zurückversetzen in längst vergangene Zeiten und Verhältnisse getreten, mit übertriebener Idealisierung von

deren guten und Ignorierung ihrer schlimmen Seiten, eine phantastische Verquickung von Sage, Märchen und Wirklichkeit, deren positives Ergebnis für die Poesie eine außerordentliche Vermehrung des Bilderreichtums der Sprache wurde, eine starke durchschnittliche Gehobenheit der Stimmung, ein fortwährender Kontakt mit dem Uebernatürlichen, eine Annahme mächtiger Einwirkung von freundlichen oder finster drohenden Naturmächten, kurz eine gewisse sensitive Exaltiertheit und traumhafte Verschwommenheit der gesamten Diktion und Ideenverkettung, die zu der Nüchternheit der Versdrechselei des angehenden 18. Jahrhunderts den denkbar größten Kontrast bildete. Daß eine so der realen Wirklichkeit entrückte Kunst wie die Musik, deren ganzes Wesen ein transzendentes ist, durch diese Richtung der Poesie in der allerstärksten Weise beeinflußt werden mußte, liegt auf der Hand; man kann sich nur darüber wundern, daß noch einige Dezennien vergingen, ehe die Romantik auch auf musikalischem Gebiete zu voller Entfaltung gelangte. Daß aber gerade im Liede und besonders der Ballade die romantische Muse zuerst die Musik in ihre Netze zog, ist nicht zu verkennen; Schubert den Titel zu verweigern, daß er trotz aller Naivität seines Schaffens doch unter den Tonsetzern der erste wirkliche Romantiker ist, wäre ein schweres Unrecht. Die echt romantischen Wirkungen, welche wir heute Klangzauber, Kolorit nennen, treten bei Weber und Schubert zuerst auffällig hervor; und die vor Schubert ganz unerhörten starken harmonischen Rückungen und kühnsten melodischen Umbiegungen bei gewissen Wendepunkten der Stimmung sind ganz gewiß ebenfalls romantisch. Kompositionen wie „Der Atlas", „Die Stadt", „Der Doppelgänger", „Am Meere" (Texte von Heine), aber auch eine ganze Reihe Nummern der von Wilhelm Müller gedichteten „Winterreise", stehen ganz und gar auf romantischem Boden. Von einer eigentlichen Steigerung der Liedkomposition über Schubert hinaus kann man daher überhaupt nur bedingungsweise reden, vielmehr stehen die hervorragendsten Vertreter des Liedes nach Schubert: Mendelssohn, Schumann, Löwe, Franz, Jensen, Rubinstein, Brahms nur neben aber nicht über Schubert. Ihnen verdanken wir die musikalische Erschließung einer großen Reihe von Gedichten, die Schubert noch nicht komponieren konnte, weil sie nach seiner Zeit gedichtet wurden, und nur in wenigen Fällen eine glücklichere Lösung, wo Schubert ihnen vorangegangen (Mendelssohns „Suleika"-Lieder). Besonders wuchsen der Literatur des musikalischen Liedes durch sie die dauernd als endgültige Interpretation anerkannten Kompositionen von Dichtungen Heines, Kerners, Eichendorffs, Chamissos, Rückerts und noch neuerer Dichter zu.

Weber und Spohr. K a r l M a r i a v o n W e b e r hat zwar eine ganze Reihe Lieder geschrieben (87 für eine und 3 für 2 Singstimmen), doch sind von denselben nur die Kompositionen von einzelnen Nummern aus Körners „Leyer und Schwert" zu allgemeinerer Anerkennung gelangt, in denen Weber eine volksmäßige Weise traf (die bedeutendsten: „Du Schwert an meiner Linken", „Hör uns, Allmächtiger", „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los", „Lützows wilde Jagd" u. a.

sind aber für Männerchor geschrieben). Nur wenige der andern Lieder („Schlaf, Herzenssöhnchen") sind allgemein geschätzt. Eine gewisse Steifheit und an P. Schulzs „Lieder im Volkston" gemahnende allzugroße Einfachheit rangieren Webers Lieder noch durchaus in die vorschubertsche Periode. Auch Ludwig Spohr hat zwar eine größere Anzahl Lieder herausgegeben (9 Hefte mit zusammen 53 Liedern, sowie ein 10. Heft mit Violine und Klavier), kommt aber im ganzen über eine etwas weichliche Kantilene nicht hinaus und verliert sich oft zu sehr in kleinliche Detail. Am bekanntesten ist heute noch das Lied von der „Rose".

Beide Meister haben aber auf dem Gebiete der Oper die Liedkomposition ganz wesentlich bereichert und gehören da zu den ersten Repräsentanten der romantischen Richtung in der Musik. Die Größe Webers werden wir weiterhin zu würdigen haben; wie Hiller in seinen Singspielen das naive, so schuf Weber in seinen Opern das romantische Lied und gab überhaupt das Signal zu dem Hervorbrechen einer ganz neuen Literatur von Instrumental- und Vokalmusik, der von Waldesduft, Elfenspiel und Märchenzauber belebten Musik.

Löwes Balladen. Wer denkt heute wohl ohne Hilfe eines Lexikons oder einer Tabelle, daß Karl Löwe, der 1869 gestorbene, zwei Monate älter als Franz Schubert war? und doch — obgleich Löwe Schubert um 40 Jahre überlebt hat, moderner als Schubert ist Löwe nicht; seine Bedeutung liegt darin, daß ihn die Balladenkomposition ganz speziell anzog, und daß er für dieselbe bestimmte neue Gesichtspunkte fand, welche seither als Norm anerkannt werden. Löwe hat es verstanden, durch Festhaltung eines prägnanten Hauptmotivs, das er aber unter Umständen in der allerfreiesten Weise umbildet, in andere Tonart und Taktart, anderes Tempo und anderen Rhythmus bringt, bei aller Freiheit der Gestaltung der Musik im strengen Anschluß an die fortschreitende Handlung eine innere Einheitlichkeit zu erzielen, welche als musikalisches Aequivalent des Epischen gewürdigt wird. Ganz ähnlich, wie später Wagner in seine den Epen nachgedichteten Musikdramen durch die Beibehaltung aber mannigfache Umgestaltung charakteristischer Motive ein episches Element von außerordentlicher Wirkung gebracht hat, in welchem der Fortbestand und die Entwicklung der Geschlechter trotz des Untergangs der Individuen eine sinnlich faßbare Darstellung findet, so hat bereits Löwe das Bleiben und Wechseln, das Werden und Entwickeln ähnlich durch motivische Einheit darzustellen gewußt. Wenn auch nur in einzelnen Fällen (Odins Meeresritt) dieses Gestaltungsprinzip sich vollständig enthüllt, so ist es doch als das eigentlich für die Löweschen Balladen Charakteristische zu betrachten, ja vielleicht kann man sogar sagen, daß Löwe enthüllt hat, was auch bei seinen Vorgängern auf dem Gebiete der Balladenkomposition das unbewußt leitende innere Gesetz gewesen ist.

Karl Löwe ist am 30. Novbr. 1796 zu Löbejün bei Köthen geboren und starb am 20. April 1869 in Kiel; wie Schubert war er der Sohn eines nur an Kindern reichen Schullehrers, erhielt aber eine gute Schulbildung am Gymnasium der Frankestiftung zu Halle, und war in der Musik

Schüler von D. G. Türk. Ein ihm von König Jerome ausgesetztes Stipendium zur Ausbildung seines musikalischen Talents verlor er durch die politischen Ereignisse und wandte sich daher zeitweilig der Theologie als Brotstudium zu, wurde aber bereits 1820 in Stettin als Kantor, Gymnasialmusiklehrer und 1821 als städtischer Musikdirektor angestellt. In dieser Stellung wirkte er, bis ihn 1866 ein Schlaganfall zwang, in Ruhestand zu treten. In jungen Jahren war Löwe selbst ein tüchtiger Sänger und wußte seine Balladen auf gelegentlichen Konzertreisen selbst vortrefflich zur Geltung zu bringen. Die Komposition seiner ersten Balladen „Edward" und „Erlkönig" fällt noch in die Zeit vor seiner Anstellung in Stettin. Außer seinen Balladen (von denen besonders noch „Heinrich der Vogler", „Archibald Douglas", „Der Nöck", „Tom der Reimer" und „Olaf" hervorgehoben seien), schrieb Löwe eine Reihe von Oratorien (von denen 3 a cappella gesetzt sind), auch 5 Opern (nur eine: „Die drei Wünsche" mit großem Erfolg 1834 in Berlin aufgeführt), einige Kammermusikwerke (3 Streichquartette) u. a. m. Als Lehrer dokumentierte er sich mit einer „Gesanglehre" (1834), „Klavier- und Generalbaßschule" und einer Anweisung zum Kirchengesang und Orgelspiel (1851). Seine Selbstbiographie gab K. H. Bitter heraus (1870), seine sämtlichen Lieder und Balladen Max Runge. Vgl. H. Bulthaupt „Karl Löwe" (1898) und M. Runge „Karl Löwe" (1905). 1896 wurde ihm ein Standbild in Löbejün errichtet.

Mendelssohn. Sehr richtig charakterisiert Aug. Reißmann in „Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung" (1861) den Unterschied des Verhältnisses Schuberts und desjenigen Mendelssohns zu den Dichtungen bzw. Dichtern (S. 183 f.): „Während Schubert der Phantasie des Dichters die unbeschränkteste Einwirkung auf seine eigene gestattet, daß sie dort neue, ihr ungewöhnliche Bilder erzeugt, wird die Phantasie Mendelssohns von der des Dichters nur erregt, und während Schubert seine eigene Individualität mit der des Dichters befruchtet, um sie reicher und glänzender, doppelgestaltig und von doppeltem Gehalt dann in die Erscheinung treten zu lassen, empfindet Mendelssohn die Individualität des Dichters nur in dem beschränkten Rahmen seiner eigenen, und zieht sie in seine eigene hinein, um sie dieser anzupassen. So sehen wir in Schubert ganz bestimmte Dichterindividualitäten musikalisch lebendig werden; Goethe, Ossian, Walter Scott, Wilhelm Müller, Heine — Mendelssohn setzte nur einzelne Lieder musikalisch um."

Diesem sehr treffenden Urteile ist kaum etwas hinzuzufügen. Tatsächlich hat die ausgezeichnete musikalische Schulung Mendelssohns dessen Eigenart zu einer derart abgeschlossenen Abrundung gebracht, daß alles, was er schreibt, in erster Linie voller und ganzer Mendelssohn ist. Eine gewisse Verwandtschaft der Gesamterscheinung Mendelssohns mit derjenigen Mozarts, ist schon öfter bemerkt worden; aber die Geschichte stellte Mozart in die Zeit der Entstehung des modernen Stils und machte in zu einem ihrer ersten Repräsentanten, Mendelssohn dagegen an das Ende der Periode der Klassiker, wo er nur die Bedeutung eines ihrer liebenswerte-

sten Epigonen gewinnen konnte. Die Wohlgeordnetheit seiner Bildung und die Vollständigkeit seiner Beherrschung der Form hielt ihn fern von den Bestrebungen seiner Zeitgenossen, neue Wege zu finden, und wenn wir trotzdem in ihm einen der Repräsentanten der Romantik auf dem Gebiete der Instrumentalmusik finden, so war doch auch das nur ein Ergebnis seiner Erziehung, eine Folge seiner umfassenden Literaturkenntnis — er stand darin unter der Einwirkung Schuberts und Webers. Gewissermaßen verschmilzt in Mendelssohn daher Klassizität und Romantik aber in einer Mischung, bei welcher von der Romantik nicht viel mehr als ein leichter Schimmer übrig bleibt. Besonders gilt das für die Liedkomposition Mendelssohns. Im Chorliede, das er mit als einer der ersten in der neuen Epoche mit Glück kultivierte, konnte er neues geben, wenn er sich gab wie er war, und hat es getan. Deshalb stehen seine 28 gemischten Quartette und auch seine 21 Männerchöre als Grundpfeiler der neu erblühenden Chorlyrik mit Recht in allgemeiner Wertschätzung.

Schumann. Als das vollendete Gegenbild Mendelssohns erscheint die eigenartige Natur Robert Schumanns. Auch bei ihm muß zwar konstatiert werden, daß er außerstande ist, etwa wie Schubert fremde Individualitäten getreu wiederzuspiegeln; auch Schumann gibt immer nur sich selbst. Aber seine Individualität ist nicht wie diejenige Mendelssohns durch eine allzu gute Schulung abgeschliffen. Mit ganzer Seele hängt Schumann den romantischen Idealen an, strebt bewußt nach neuen Ausdrucksformen und kämpft gegen alles an, was ihm Schablone und Regel dünkt. Ursprünglich nur Klavierkomponist, springt er mit fast rüpelhafter Grobheit mit seinen ersten Klavierwerken, Keulen schwingend gegen das Philistertum vor (Papillons, Davidsbündler); doch verraten schon seine Intermezzi op. 4 seine durch und durch lyrische und weiche Natur, die sich zunächst in einer größeren Zahl von Heften charakteristischer Klavierstücke immer deutlicher ausspricht. Erst mit seinem 24. Werke, dem „Liederkreis“ auf Heinesche Texte, betritt Schumann das Gebiet der Liedkomposition, also zu einer Zeit, wo seine berühmtesten und besten Klavierwerke bereits erschienen waren, (Kreisleriana, Kinderszenen, Karneval, Phantasiestücke, Novelletten); in die Zeit seines Brautstandes und jungen Ehestandes, die mittlere Zeit also seines Schaffens, gehören die besten seiner Liederhefte, die Myrten op. 25 (Texte verschiedener, darunter der „Nußbaum“ [Moser], die „Lotosblume“ [Heine] und „Widmung“ [Rückert]), der zweite Liederkreis, op. 39, auf Texte Eichendorffs, vielleicht des Dichters, dessen ganze Natur derjenigen Schumanns am vollkommensten entsprach, und der daher in Schumanns Liedern erst seine volle Bedeutung erlangte („Es war, als hätt' der Himmel“, „Uebern Garten durch die Lüfte“, „Dämmrung will die Flügel spreiten“, „Es weiß und rät es doch keiner“, „Dein Bildnis wunderselig“, „Eingeschlafen auf der Lauer“ usw.); „Frauenliebe und Leben“ op. 42 (Text von Chamisso), „Dichterliebe“ op. 48 (Heine). Wenn Schumann besonders auch für Heines Lieder den rechten Ton traf, so macht sich auch hier die innere Verwandtschaft der Natur des Dichters mit



Etienne Nicolas Méhul,

geb. 22. Juni 1763 in Givet (Ardennen),

gest. 18. Okt. 1817 in Paris.



Gasparo von Spontini,

geb. 14. Nov. 1774 in Majolati bei Jesi
(Mark Ankona, Italien),
gest. 14. Jan. 1851 daselbst.

der des Musikers mächtig geltend. Mit Meisterhand macht Schumann durch wenige einleitende Harmonien Stimmung und steigert den Klangzauber zu einer vor ihm (bei Schubert) nur seltenen Höhe der Wirkung. Die ganze exaltierte Phantastik des Romantizismus hat in Schumanns Liedern den prägnantesten musikalischen Ausdruck gefunden; aber auch gegenüber Dichtern, die eine plastischere, mehr klassische Gestaltung erforderten, wie Goethe und von neueren Geibel, arbeitet Schumann in dem gleichen Geiste.

In der Balladenkomposition hat Schumann Löwe nicht überboten, steht aber doch mit einigen charakteristischen Werken neben demselben („Die Löwenbraut", „Die rote Hanne", „Die Kartenlegerin", „Belsazar", „Die beiden Grenadiere" u. a.). Das Chorlied erfuhr durch Schumann eine nicht unerhebliche Bereicherung, sowohl für gemischte Stimmen (Romanzen und Balladen), als für Männerstimmen und auch für Frauenstimmen. Als Mitbegründer einer neuen Form erscheint Schumann mit seinen Bearbeitungen von Balladendichtungen für Chor, Soli und Orchester: „Das Paradies und die Peri" und „Der Rose Pilgerfahrt", zu denen noch einige minder gelungene aus seiner späteren Schaffenszeit kommen. Einen Vorgänger hatte er auf diesem Gebiete in Mendelssohn, dessen „Erste Walpurgisnacht" aber nicht erzählend, sondern durchweg dramatisierend gehalten ist. Daß diese Art Werke noch rückwärts über Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" mit dem Oratorium zusammenhängen, wurde bereits bemerkt.

Proch. Kücken. Abt. Gumbert. Aus der großen Menge der Liederkomponisten — es dürfte kaum einen überhaupt gedruckten Komponisten geben, der nicht wenigstens einige Hefte Lieder in die Welt gesendet hätte — erheben sich nur wenige zu einer Höhe, die sie in die Reihen der Großmeister des Liedes zu stellen berechtigt. Eine bedenkliche Verflachung der Liedkomposition, die einseitige Richtung auf gefällige Melodiebildung ohne tieferes Eindringen in den Gehalt der Dichtung, nimmt ihren Anfang mit den in Menge produzierten und wie ehedem die Klaviermusik der Pleyel, Wölfl, Gelinek usw. vom großen Publikum günstig aufgenommenen Liedern von Karl Gottl. Reißiger (1798 bis 1859), der als Hofkapellmeister in Dresden sein Leben beschloß. Wie die Opern und Kammermusikwerke Reißigers, sind auch seine Lieder heute ausnahmslos verschollen. Allmählich ereilt ein ähnliches Schicksal auch seine Nachfolger auf dem Wege dieser sozusagen „Salon-Liedkomposition" (denn diese deutschen Romanzenkomponisten stehen auf gleichem Niveau mit den Salonkomponisten des Klaviers): Heinrich Proch (1809 bis 1878), der lange Kapellmeister an der Hofoper in Wien war; Friedrich Kücken (1810 bis 1882), Hofkapellmeister in Stuttgart, von dessen Liedern einzelne noch nicht ganz vergessen sind; Franz Abt (1819—1885), Hofkapellmeister in Braunschweig, der wenigstens in den Liedertafeln noch heute hohes Ansehen genießt, und Ferdinand Gumbert (1818—1896), der ursprünglich Opernsänger war, aber sich bereits 1842 ausschließlich der Liedkomposition und dem Gesangsunterricht widmete. Manche Namen wären diesen noch beizufügen;

doch genügt der Hinweis auf diese vier zur Charakterisierung der Richtung und zur Kontrastierung der ernsten, auf das Große gerichteten Bestrebungen der Männer, welche den leichten Tageserfolg verschmähten. Nur wenig höher stehen die Lieder des seinerzeit ebenso gefeierten Karl Fr. Curschmann (1805—41).

Robert Franz. Da hebt sich denn gleich die spröde Natur Robert Franzs ganz besonders auffällig ab, dessen distinguierte Melodik und gewählte Harmonik im Gewande einer dem intensiven Studium der Werke Bachs und Händels entsprossenen Kontrapunktik ihn nicht nur weit wegrückt von den Dienern der leichtgeschürzten Muse, sondern ihm auch unter den besten Meistern eine Sonderstellung zuweist.

Robert Franz ist am 28. Juni 1815 zu Halle a. S. geboren und starb am 24. Okt. 1892 daselbst. Sein Vater hieß eigentlich Knauth, legte aber diesen Namen mit königlicher Erlaubnis 1847 ab und nannte sich Franz. Nachdem er der strengen Schule Friedrich Schneiders in Dessau entwachsen, ging Franz nach Halle zurück, wurde 1839 zunächst Organist der Ulrichskirche und später Dirigent der Singakademie und Universitäts-Musikdirektor. Keine geringeren als Robert Schumann und Franz Liszt wiesen zuerst auf Franzs Bedeutung als Liederkomponist hin. Leider ereilte ihn das Schicksal Beethovens: Taubheit im besten Mannesalter, und bereits 1868 war er gezwungen, seine Anstellungen aufzugeben. Außer wenigen kirchlichen Kompositionen hat Franz nur Lieder (250) und Chorlieder geschrieben, von denen viele als mustergültige Fassungen von Edelsteinen der Dichtung dauernd eine wertvolle Bereicherung der Literatur bedeuten. Große Verdienste erwarb sich R. Franz durch seine Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Kompositionen. Eine ausführlichere Biographie Franzs schrieb R. von Procházka (1894).

Jensen. Eine mehr weiche Grundstimmung weisen die Kompositionen Adolf Jensens auf, die wohl in einer zarten körperlichen Organisation mitbegründet war. Ein Brustleiden machte dem Leben des am 12. Jan. 1837 zu Königsberg i. Pr. geborenen Künstlers bereits am 23. Jan. 1879 ein Ende. Nach kurzer Lehrtätigkeit an Tausigs Klavierschule in Berlin, lebte Jensen seiner wankenden Gesundheit wegen seit 1870 in Graz und zuletzt in Baden-Baden. Auch Jensen ist hauptsächlich Liederkomponist, hat aber eine Anzahl sehr geschätzter Klaviersachen, besonders im kleinen Genre, geschrieben, sowie ein Oratorium „Jephthas Tochter“ und eine (nicht aufgeführte) Oper „Turandot“. Unter seinen Liedern ragen hervor die Kompositionen des Chamissoschen Zyklus „Thränen“ (mit dem Titel „Dolorosa“ op. 30, ein Gegenstück zu Schumanns „Frauenliebe und Leben“) und die Kompositionen Scheffelscher, Geibelscher und Heyseschen Lieder.

Rubinstein. Anton Rubinsteins Bedeutung liegt zwar in erster Linie auf pianistischem Gebiete, wo er eine der allerhervorragendsten Persönlichkeiten war und selbst einem Liszt gegenüber eine Position zu behaupten vermochte. Der Komponist Rubinstein gipfelt aber vielleicht doch in seinen Liedern. So große Anstrengungen er gemacht hat, noch mehr als Komponist,

denn als Pianist anerkannt zu werden, die Mehrzahl seiner Werke hat es nur zu vorübergehender Anerkennung gebracht. Seine Opern wurden mit Ausnahme von „Feramors“, die sich dank ihrer Ballettnummern zugkräftiger zeigte, stets nach nur wenigen Aufführungen wieder beiseite geschoben; auch seine Symphonien vermochten nicht festen Fuß zu fassen und nur einige Kammermusikwerke erfreuen sich wegen eines gewissen leidenschaftlichen Zuges besserer Wertschätzung (Trio B-dur, Cellosonate D-dur). Dagegen sind eine stattliche Reihe seiner Lieder im besten Sinne populär („Es blinkt der Tau“, „Gelb rollt mir zu Füßen der brausende Kur“, „Der Asra“).

Anton Rubinstein ist am 28. November 1830 zu Wechwotynez in Podolien geboren und starb 20. November 1894 zu Peterhof; sein Vater war Bleistiftfabrikant und in der Lage, ihm eine vortreffliche Erziehung angedeihen zu lassen. Seine Lehrer waren Villoing in Moskau und später Dehn in Berlin. Von den beiden Brüdern Anton und Nikolaus galt der letztere ursprünglich als der speziell für Komposition beanlagte, während Anton bereits mit 10 Jahren als Pianist auftrat. 1858 wurde derselbe Hofpianist und Konzertdirektor, übernahm 1859 die Leitung der russischen Musikgesellschaft und begründete 1862 das Petersburger Konservatorium, dessen Direktor er bis 1867 blieb. Von 1868 ab gab er aber alle Stellungen auf und lebte nur noch der Komposition und seinen Konzertreisen, nur 1887—90 war er nochmals Direktor des Konservatoriums. Die kraftvolle impulsive Natur Rubinsteins prägte sich in seiner Virtuosität individuell aus und spiegelt sich auch in seinen Liedern wieder, erwies sich aber in seinen größeren Werken als einer abgeklärten und wohlerwogenen Formgebung hinderlich.

Brahms. Wie Robert Franz hat auch Johannes Brahms sich durch sein ganzes Leben in das Studium älterer Meister vertieft; aber er machte nicht bei Händel und Bach Halt, sondern versenkte sich auch in den Geist der Liedkomposition des 16. Jahrhunderts. Da aber Brahms mit seinen Erstlingskompositionen bei Schumann einsetzte und aus einem echten Romantiker erst ganz allmählich mehr und mehr ein Klassizist wurde, so vollendete er bewußt einen Abklärungsprozeß, in welchen Rubinstein niemals eingetreten ist. Was das für seine Instrumentalmusik zu bedeuten hatte, werden wir weiterhin zu würdigen haben; für Brahms, den Liederkomponisten, bedeutete es ein Schöpfen aus dem Borne des Volksliedes, eine starke Aufnahme von naiven Elementen und eine Abstreifung gewisser Stereotypitäten der modernen Faktur mit ihrem vielleicht allzu abgeklärten, harmonischen Wesen. Gewisse Wendungen, die der Musik vor dem gänzlichen Untergange der Kirchentöne eigen sind, tauchen bei Brahms in ganz veränderter Umgebung und Fassung wieder auf — man könnte sagen, sie repräsentieren ein Stück musikalisches Mittelalter, auf das die Komponisten vor ihm noch gar nicht gekommen waren, ein Analogon zu der Umdichtung mittelalterlicher Dichtungen durch die ersten Romantiker: in diesem Sinne könnte man Brahms den musikalischen Romantiker par excellence nennen. Ohne Zweifel

hat Brahms damit der modernen Kompositionstechnik einen Anstoß zur Fortentwicklung nach einer ganz neuen Richtung gegeben, und schon heute kann man sagen, daß er Nachfolge findet. Was bei Liszt und Wagner, auch bei dem Norweger Edward Grieg als gelegentlich verwandtes Mittel der Charakteristik (Altkirchlichkeit, Nationalismus) hervorgeholt wird, erscheint bei Brahms als Wiedergewinnung eines verlorenen und vergessenen Terrains, als Bereicherung des gesamten, allgemeinen musikalischen Ausdrucksvermögens. Diese nicht künstlich gemachte, sondern aus dem Schatze eines reichen, durch die ältere Vokalmusik befruchteten Empfindens heraus mit feinem künstlerischen Instinkt gehandhabte Entfernung der Harmonik Brahms' von dem allzu offen und glatt kadenzierten modernen Wesen eignet zwar seinem gesamten Schaffen, hat aber besonders für seine Vokalkompositionen und nicht zuletzt für seine Lieder bedeutende Resultate ergeben. Nicht die von Fétis theoretisch aufgestellte und von Wagner, Liszt und anderen neueren praktisch versuchte Aufhebung des Tonartbegriffs, sondern die Wiederauffindung der im grellen Tageslichte der stereotypen Ganz- und Halbschlüsse der Faktur des 18.—19. Jahrhunderts verschwundenen Mezzotinten der vorbachischen Zeit ist die größte Bereicherung, welche die Harmonik in unserer Zeit erfahren hat. Es wird voraussichtlich noch einige Zeit dauern, bis dieser wiedergewonnene Besitz ganz in das Gemeingefühl übergegangen ist. Daß aber Brahms die Alten nicht kopiert, sondern sie verstanden hat, beweist ein Vergleich selbst derjenigen Tonsätze, in denen er ihnen am nächsten steht, der mehrstimmig gesetzten Volkslieder etwa mit im Stile der alten Vokalkomponisten geschriebenen Motetten A. E. Grells. Der Schleier, welcher sich durch diese Neuerung der Harmonik über Brahms Werke legt, verleiht denselben einen durchaus eigenartigen Reiz. Das dunkle, melancholische Kolorit derselben beruht zum guten Teil in dieser Art Renaissance einer Kunst vergangener Zeiten. Daß aber Brahms um die Wiedergewinnung dieser Wirkungen nichts aufgegeben hat, lehrt ein Blick sowohl auf seine Melodiebildung als seine Rhythmik und — seine Klavierbehandlung. Brahms ist schwer, sehr schwer, und nur ein energisches Eindringen in die Rätsel seiner Art, sich auszusprechen, vermag den Gehalt seiner Werke ganz zu erschließen.

Franz Liszt. R. Wagner. Richard Strauß. Hugo Wolf. Peter Cornelius. Nach dem soeben über Brahms Gesagten ist der merkwürdige Unterschied zwischen seinen Liedern und den mit den modernsten Mitteln arbeitenden Liszts, Wagners, Straußs und Wolfs wohlverständlich. Liszt geht in erster Linie in der Illustrierung des Wortinhalts durch tonmalerische Mittel über seine Vorgänger hinaus und gelangt damit bald an die Grenze der Möglichkeit, d. h. bis zur Zerstörung des einheitlichen Charakters des Liedes. Von Wagner haben wir nur wenige Lieder von ausgezeichneter Wirkung, einige ausdrücklich als Vorstudien zu Tristan bezeichnet, in denen dieselbe Steigerung der Spannung durch Dissonanzenschiebungen und gehäufte Vorhaltsbildungen herrscht, die für die Tristanmusik im allgemeinen

charakteristisch ist. Richard Straußs Lieder wirken besonders durch gesteigerte sinnliche Glut, Farbenpracht der Klavierbehandlung und Leidenschaftlichkeit der Melodiebewegung. Eine Bereicherung der Harmonie wird man in ihnen nicht finden wollen. Und das gilt auch für die Lieder Hugo Wolfs, in welchem manche einen neuen Großmeister des Liedes erblicken, der aber durch krankhafte Chromatik und übertriebener Häufung von Modulationen nur allzuoft die Schönheitslinien überschreitet. Doch wird erst eine kommende Zeit über diese Fragen ihr Urteil zu sprechen haben. Betonen möchte ich nur, daß das Lied unter den Händen der Programmmusiker und Opernkomponisten seinen intimen Charakter immer mehr einbüßte. Eine Ausnahme macht der ernste, feinsinnige Peter Cornelius (1824—1874), der die echte Liedliteratur mit einigen wirklich hochbedeutsamen Gaben bereichert hat („Weihnachtslieder", „Brautlieder" und einzelne andere verstreute).

XI.

Die Romantik in der Instrumentalmusik.

Das Romantische in der Musik. Trotz aller Versuche einer knappen Begriffsbestimmung des Wesens des Romantischen hat eine solche nicht recht gelingen wollen und auch ich hoffe nicht, dieselbe zu vollenden. Die Schwierigkeit des Problems liegt wohl in der Unbestimmtheit der Ziele der ganzen Bewegung, die ja kein eigentliches Programm hatte und mehr in der Negierung der gegenwärtigen Kunst als der Anstrebung bestimmter anderen Ideale bestand. Als wesentliches Charakteristikum ist deshalb wohl die Abwendung von allem Alltäglichen, Prosaischen, Selbstverständlichen festzuhalten, das bewußte Aufsuchen des Fernliegenden, das nicht wirklich zu erreichen, sondern nur zu ahnen, in der Phantasie zu verwirklichen ist und darum eine der Wirklichkeit nicht ganz entsprechende Darstellung findet. Deshalb verwischen sich auch für die Romantik die Unterschiede des Historisch-Wahren und des Märchens, der Sage, Legende, und auch wo die Romantik ihren Flug nicht in ferne Zeiten, sondern in ferne Lande nimmt, läßt sie der Phantasie freiestes Spiel und wird zum Märchen. Das Sehnen nach dem Uebernatürlichen, das Heraustreten aus dem Geleise des gewohnten Daseins mit seinem kleinlichen feststehenden Detail ist schließlich das, was etwa als treibende Kraft definierbar bleibt. Das ist aber freilich nicht etwas, das die Romantiker erst gebracht haben; es tritt nur bei ihnen auffällig in den mannigfaltigsten Ausdrucksformen in die Erscheinung. Noch möchte ich darauf hinweisen, daß die Romantik geflissentlich das klassische Altertum ignoriert, offenbar darum, weil durch mehrere Jahrhunderte der Renaissance und immer mehr sich verbreiternder archäologischen Studien diese Epoche der Weltgeschichte zu klar umrissen dastand oder dazustehen schien. Es ist nur natürlich, daß heute, nachdem auch die Geschichte des Mittelalters mit annähernd gleicher Gründlichkeit

klargestellt ist, diese Unterscheidung hinfällig geworden ist oder immer mehr hinfällig wird; das Dunkel des Mittelalters hellt sich mehr und mehr auf und das Altertum erscheint doch nicht so offen zutage liegend, daß der Phantasie nicht auch in seinem Bereiche ein weiter Spielraum bliebe. So verliert das Romantische mehr und mehr seinen beschränkten Charakter und löst sich in ein Allgemeineres auf, das auch die Abgrenzung der Periode der Romantik nach rückwärts mehr und mehr in Frage stellt. Schon heute will es uns bedünken, daß doch auch die Schöpfer des Musikdramas zu Ende des 16. Jahrhunderts echte Romantiker waren. Und zuletzt stellt sich heraus, daß ähnliche Wellen der Steigerung des phantastischen Elements in der Kunst, denen eine Wiederglättung zum Klassizismus der besonnenen Verarbeitung neu errungener Darstellungsmittel folgte, sich wiederholt eingestellt haben. Daß die große Welle der modernen Richtung in der Musik mit ihren Anfängen mindestens auf Haydn und seine Vorläufer, schließlich aber sogar auf die Schöpfer der Monodie um 1600 zurückläuft, ist aus unserer Darstellung leicht zu erkennen. Das was man in engerem Sinne Romantik nennt, erscheint deshalb mehr wie eine tanzende Schaumkrone dieser Welle, denn als eine selbständige Welle.

Beethoven als Romantiker. Einen Strich zwischen Beethoven und die Romantiker Weber und Schubert zu ziehen, von denen der eine sogar kurz vor, der andere nur anderthalb Jahre nach Beethoven starb, wäre weniger aus äußeren chronologischen als aus inneren Gründen falsch. Denn der letzte Beethoven hat ganz gewiß alle Kennzeichen der echten Romantik, freilich nicht in ihren süßlich-sentimentalen, aber in ihren herbsten erhabenen Formen. Wenn einer der Komponisten des beginnenden 19. Jahrhunderts aus dem eingefahrenen Geleise herausdrängt, so gewiß Beethoven. Aber nicht nur die gewaltige Weitung der Formen bis zur Zersprengung in einzelnen Fällen, wie z. B. dem Cis-moll-Quartett kennzeichnet Beethoven als Romantiker. Auch das für die Romantiker charakteristische Schwelgen im Klangzauber und das Hinneigen zur Kleinmalerei, zur liebevollen Ausführung kleiner phantastischen Bildchen von exquisitem Reiz nimmt von Beethoven so recht eigentlich seinen Anfang, sogar schon in den einer ziemlich frühen Zeit angehörigen Bagatellen op. 33 und den Variationen op. 34 (F-dur), mehr aber in den Sonaten op. 54 (F-dur), op. 78 (Fis-dur), op. 90 (E-moll); ganz besonders bildet aber die Sonate op. 101 (A-dur) den ganzen Schumann vor — und nun gar die Phantasie op. 77, die Bagatellen op. 119 und 126, die As-dur-Sonate op. 110 — das alles ist blühendste Romantik, an welche die Nachfolger nur anzuknüpfen brauchten und tatsächlich anknüpften.

Schuberts Instrumentalkompositionen. Wenn man gleichwohl Beethoven nicht den Romantikern, sondern den Klassikern beizählt, so geschieht das mit Recht wegen der exzeptionellen Größe seines Genies und seiner Leistungen, welche ihn zum Abschlusse einer vorausgehenden Entwicklung macht, was nicht verhindert, daß er zugleich nach neuen Richtungen hin anregend und vorbildlich wurde. Die gesamte Romantik

ist in diesem Sinne Beethoven-Epigonentum, hat aber im engeren Kreise ihre selbständige Bedeutung und ihren hohen ästhetischen Wert. Schubert, der als Liederkomponist Beethoven überragt und überhaupt die erste Stelle einnimmt, tritt als Instrumentalkomponist gegenüber dessen gewaltigen Leistungen sicherlich in Schatten. Und doch, wer könnte sich dem eigenartigen Zauber entziehen, den seine Impromptus und Moments musicaux, seine F-moll-Phantasie, sein Divertissement à l'Hongroise, seine Charaktermärsche, auch einzelne seiner Klaviersonaten (besonders die beiden in A-moll op. 42 und op. 143, sowie die tief elegische in B-dur), seine besten Quartette, seine beiden großen Trios, das Streichquintett op. 163 und das Klavierquintett op. 114 ausüben? Ueberall fühlt man den Großmeister des Liedes durch, der stets die mannigfaltigsten Abtönungen der Empfindung in der Gewalt hat und durch ein Wort zur Hervorzauberung eines neuen Bildes angeregt wird. Die von den großen verdienten Meistern des 18. Jahrhunderts voll ausgebildeten Formen der Themenordnung sind längst eine selbstverständliche Sache und werden ohne Mühe eingehalten oder auch nach Beethovens Vorgange von überreichem Inhalte überflutet; die natürlichen Wege der Modulation, nach welchen noch das 17. Jahrhundert in rührender Unbehilflichkeit suchte, sind durch den Gebrauch eines Jahrhunderts fast stereotyp geworden und werden in übermütiger Laune oder aus wirklichem Bedürfnis stärkeren Ausdrucks öfter verleugnet und auch die Fortsetzung der Beethovenschen Kleinkunst der figurativen Ausgestaltung führt auf immer neue Bildungen. Die auffallende plötzliche Bereicherung der Harmonik, welche Schubert besonders in den Folgen konsonierender Harmonien zeigt (Franz Liszt knüpft darin direkt an ihn an), ist unzweifelhaft auf seine Lieder zurückzuführen, in denen dieselben Erscheinungen direkt durch das Bedürfnis, den Text voll und ganz zu interpretieren, hervorgerufen werden. Ueberhaupt wird man Schuberts Instrumentalwerke, auch seine beiden herrlichen Symphonien, in ihrem Abstande von denen Beethovens nur ganz verstehen, wenn auch den Unterschied nicht bestimmt in Worten formulieren können, wenn man Schubert in erster Linie als Liederkomponisten betrachtet; seine Instrumentalmusik ist tatsächlich durch seine Lieder befruchtet, strahlt im Wiederscheine seiner Lieder. Ich möchte aber diese Bemerkung nicht im allzu buchstäblichen Sinne verstanden wissen — eine Gefahr, die darum nahe liegt, weil Schubert wirklich eine Anzahl seiner Liedermelodien auch in seinen Instrumentalwerken verarbeitet hat (Wanderer-Phantasie, Forellenquintett, „Der Tod und das Mädchen" [im D-moll-Quartett]) und andere wenigstens stark anklingen — sondern nur ganz allgemein als Durchtränkung seines instrumentalen Schaffens mit dem durch die Lyrik Goethes, Heines, Claudius' u. a. gesteigerten Ausdrucksbedürfnis.

Weber und Spohr. Eine ähnliche Einwirkung der romantischen Elemente der Dichtung auf die Kompositionsweise ist auch für die Instrumentalwerke Webers und Spohrs anzunehmen, aber nicht auf dem Wege über das Lied, sondern vielmehr über die Oper.

Wenn wir Weber den Vortritt vor Spohr lassen, obgleich er ein Jahr jünger ist als dieser, so berechtigt dazu in erster Linie die kurze Lebensdauer Webers, den Spohr um 23 Jahre überlebte, aber auch der noch bestimmendere Grund, daß Weber früher als Spohr den Boden der dramatischen Komposition betrat und von Anfang an unter dem Einflusse romantischer Elemente der Dichtung stand, während Spohr zunächst mit seiner Ausbildung als Violinvirtuose beschäftigt war und auch als Komponist sich zunächst der Literatur seines Instrumentes widmete. Das Entscheidende für die Entwicklung der romantischen Instrumentalkomposition war aber gerade das starke Eindringen sagenhafter, dämonischer Elemente in die Operndichtung, welches sogleich die ältesten dramatischen Arbeiten Webers bestätigen („Das Waldmädchen", 1800, „Silvana", 1802, „Rübezahl", 1804). Doch kam Spohr Weber mit seinem ersten großen Erfolge zuvor, nämlich der Oper „Faust" (1812 geschrieben, 1816 aufgeführt); auch Spohrs fernere Operntexte weisen das starke Vordringen des romantischen Elementes auf, teils in Gestalt der nationalen Sage („Alruna", schon 1808, „Der Berggeist", 1825), teils als Romantik des Wesens fremder, ferner Völker („Zemire und Azor", 1819, „Jessonda", 1823), und als Ritterromantik („Die Kreuzfahrer", 1845). Entscheidend für den Sieg der Romantik und für die Beeinflussung der Instrumentalmusik wurde aber Webers „Freischütz" (1821) mit seinem Waldeszauber und seinem Geisterspuk; nur ergänzend wirkte „Oberon" (1826) mit seinem Zusammenschluß der Ritterromantik mit dem Elfenzauber und seiner Meerespoesie, „Preziosa" (1820, Zigeunerromantik) und „Euryanthe" (1823, Ritterromantik, Geisterspuk). Außerhalb der Bühnenkomposition sowohl Webers wie Spohrs suchen wir freilich in den Werken beider vergebens nach einer stärkeren Ausprägung des romantischen Elementes in ihrer Musik. Spohrs Symphonien (Nr. 4 „Weihe der Töne", Nr. 7 „Irdisches und göttliches Menschenleben", Nr. 9 „Die Jahreszeiten") und Ouvertüren („Macbeth") haben zwar charakteristische Ueberschriften, stehen aber doch durchaus auf dem Boden der Klassiker. Dagegen baute Weber mit seinen Ouvertüren, besonders denen zum „Freischütz", „Oberon" und „Euryanthe", unzweifelhaft die Brücke zur romantischen Instrumentalmusik außerhalb der Bühne. Die ausgesprochene tonmalerische Tendenz dieser Ouvertüren war zwar nichts Neues; Programmmusik ist ja beinahe so alt wie die Instrumentalmusik überhaupt (auch wenn wir von der Aulosphantasie des Sakadas über den Kampf Appollons mit dem Python [585 v. Chr.] absehen) und schon J. J. Fux und G. Ph. Telemann schrieben im Anfange des 18. Jahrhunderts auch Programmouvertüren für Orchester (Fux' Frühlingsmusik mit Nachtigall, Kuckuck und Wachtel, Telemanns Wassermusik mit spielenden Najaden, neckenden Tritonen, stürmendem Aeolus usw. und Don Quichote-Musik mit Kampf gegen die Windmühlen, galoppierender Rosinante, bockendem Esel Sanchos usw.). Vielmehr war das Neue an Webers Musik der dieselbe beseelende romantische Geist, die durch den Text inspirierte Bereicherung der Ausdrucksmittel, besonders die tref-

fende Charakteristik des dämonischen Elements und der Waldespoesie mit Hörnern, rauschenden Blättern usw.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Konnten wir Mendelssohn als Liederkomponisten nur einen schmalen Lorbeer zuerkennen, so tritt er dagegen als eine epochemachende bedeutsame Erscheinung hervor, wenn wir seine Instrumentalmusik ins Auge fassen. Wie der 18jährige Schubert mit dem Erlkönig, so steht der 17jährige Mendelssohn mit seiner Sommernachtstraum-Ouvertüre (1826) als fertiger Meister von vollendeter Eigenart da. Daß dieses Werk an die Elfenmusik des „Oberon", der 1826 bereits in Leipzig gegeben wurde, anknüpft, ist unverkennbar, aber ohne Anklänge frisch erfunden und in einem Fluß strömt diese Märchenmusik dahin, ohne Prätension besonderer Bedeutsamkeit im einzelnen und doch den vortrefflich gelungenen Grundton meisterlich wahrend. Neben die Sommernachtstraummusik (die anderen Nummern sind erst 1841 geschrieben) stellen sich als gleichwertige Repräsentanten der instrumentalen Romantik die Ouvertüren „Hebriden" (Fingalshöhle), „Meeresstille und glückliche Fahrt" und „Das Märchen von der schönen Melusine". Freilich zeigt die Romantik Mendelssohns nirgends Nachtseiten, sein Geisterspuk erschreckt nicht, über allen diesen Werken liegt entweder der helle Sonnenschein oder doch das ruhige Licht des Vollmonds. Aber darum sind seine Gaben nicht minder dankenswert. Zu den genannten Orchesterwerken kommen zwei seiner Symphonien: die „schottische" (A-moll) und „italienische" (A-dur), als von demselben Geiste beseelt. Aber derselbe freundliche Schimmer liegt auch über seinen Klavierkonzerten und Kammermusikwerken und vor allem über seinen Solostücken für Klavier. Seine L i e d e r o h n e W o r t e wurden gleich bei ihrem Erscheinen außerordentlich populär und haben sich dauernd in allgemeiner Beliebtheit gehalten, und wenn auch die Begeisterung für die glatte Mendelssohnsche Faktur durch Wagners „Das Judentum in der Musik" (1850) zeitweilig stark eingedämmt wurde, so hat doch die Folgezeit Mendelssohn wieder in der ihm gebührenden Stellung in der allgemeinen Wertschätzung restituiert. Mit den „Liedern ohne Worte" schuf Mendelssohn einen neuen Literaturzweig, oder brachte wenigstens denselben zum erstenmal in umfassender Weise zur Geltung. Beethovens Bagatellen und Schuberts Moments musicaux, auch einige der Impromptus gehören zwar auch bereits dem Genre der lyrischen Stücke an, das schließlich sogar bis auf Rameau, Couperin und noch ältere Klaviermeister zurückgeführt werden kann. Aber der neue Geist, der aus diesen Tonpoesien spricht, die Scharfumrissenheit und detaillierte Ausführung dieser kleinen Bilder und die große Zahl derselben zog doch mit Recht das Interesse auf sich als eine neue für ihre Zeit charakteristische Erscheinung. Da die Lieder ohne Worte nebenbei einen hohen pädagogischen Wert besitzen, der sie unter den „charakteristischen" und „Vortrags"-Etüden an erster Stelle rangiert, so ist deren dauernder Einfluß auf die Musikbildung außer Frage gestellt. Die Miniaturarbeit wurde zwar durch einige Nachfolger Mendelssohns auf diesem Gebiete gestei-

gert, aber dieselben stehen sämtlich auf Mendelssohns Schultern.

Mendelssohns Leben. Felix Mendelssohn-Bartholdy ist am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren und starb am 4. November 1847 zu Leipzig. Als Enkel des Philosophen und jüdischen Reformators Moses Mendelssohn und Sohn des 1812 nach Berlin übersiedelnden Bankiers Abraham Mendelssohn genoß er eine ausgezeichnete Erziehung. In der Musik waren Ludwig Berger und Zelter seine Hauptlehrer und förderten den frühreifen Knaben so schnell, daß Zelter ihn bereits 1824 feierlich zum Gesellen beförderte. Die einzigen Stellungen, die Mendelssohn bekleidet hat, waren die als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf 1833—35 und die als Dirigent der Gewandhauskonzerte in Leipzig (seit 1835); bei der Bewerbung um die Direktion der Singakademie als Nachfolger Zelters (1833) wurde ihm Rungenhagen vorgezogen. Friedrich Wilhelm IV. versuchte später, Mendelssohn als Hofkapellmeister nach Berlin zu ziehen, ernannte ihn auch 1842 zum Generalmusikdirektor, doch ließ es Mendelssohn bei einigen kurzen Besuchen als Gastdirigent bewenden, nur 1841—42 war er nach Berlin übergesiedelt. 1843 begründete Mendelssohn das Leipziger Konservatorium und wußte durch Heranziehung bedeutender Notabilitäten (1836 Ferdinand David als Konzertmeister, 1846 Moscheles als Klavierlehrer; Hauptmann wurde bereits 1842 Thomaskantor) Leipzig zum Zentralpunkte des deutschen Musiklebens zu machen. Mendelssohn war zeitlebens in inniger Freundschaft mit seiner Schwester Fanny verbunden; ihr Tod schmerzte ihn tief und er folgte ihr nach wenigen Monaten ins Grab. Mit Ausnahme der Oper, deren Gebiet er nur mit einem Jugendwerke betrat („Die Hochzeit des Camacho", 1825; das einaktige Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde" gehört seinem Nachlaß an), hat Mendelssohn beinahe auf allen Gebieten der Komposition hochwertvolle Werke geschaffen. Seine beiden Oratorien „Paulus" und „Elias" (1836 bzw. 1846) sind die bedeutendsten Erscheinungen auf diesem Gebiete und knüpfen, doch mit Modernisierung der Tonsprache, wieder bei Händel an; sein „Lobgesang" (op. 52), als 2. Symphonie gezählt, ist nach Beethoven der erste Versuch der Verbindung einer Symphonie und eines Chorwerks; die Psalmen der Motetten Mendelssohns gehören ebenfalls zu den gediegensten neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete. Doch liegt der Schwerpunkt von Mendelssohns Schaffen zweifellos in seinen Instrumentalwerken. Eine Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns erschien unter der Redaktion von Jul. Rietz 1874-77 bei Breitkopf und Härtel. Sein Leben beschrieben: Lampadius (1848), Ferd. Hiller (1874), Ernst Wolff (1906); L. Bellaigue (1907), P. de Stoecklin (1907), J. C. Hadden u. a. Vgl. auch S. Hensel „Die Familie Mendelssohn" (1879, 3 Bde., 8. Aufl. 1895), sowie die gesammelten Reisebriefe Mendelssohns (5. Aufl. 1882) und sonstige „Briefe" (1863). Ein Standbild wurde Mendelssohn 1892 in Leipzig vor dem neuen Konzerthause errichtet.

Robert Schumann. In noch ausgesprochenerem Maße als Mendelssohn ist aber Robert Schumann der Repräsentant der Romantik auf instrumentalem

Gebiete. Sein unruhiger, exaltierter Geist hieß ihn immer neue Ausdrucksformen für sein Empfinden suchen und mit einer Verschwendung sondergleichen schüttete er aus dem Füllhorn seiner Phantasie immer neue Ideen aus, so daß besonders viele seiner Klaviersachen zu buntwechselnden kaleidoskopischen Gestaltungen werden, in denen die Menge der einander ablösenden Bilder die eingehende Durcharbeitung ersetzt. Im Gegensatz zu der klassizistischen Ruhe und Formvollendung Mendelssohns eignet Schumann eine gewisse Hast und gewaltsam fortstürmende Leidenschaftlichkeit; doch vermag er sehr wohl zur Kontrastierung eine selbst Beethoven überbietende Breite der Melodieführung von erhabenster Weihe zu entfalten, wenn auch nicht im Rahmen der größten Formen. Seine nach E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr" entworfenen, „Kreisleriana" überschriebenen Phantasiestücke (op. 16) sind vielleicht das vollendetste Stück instrumentaler musikalischen Romantik, das jemals geschaffen worden; ihnen möchte ich nur die Intermezzi op. 3, Phantasiestücke op. 12 und einzelne verstreute Stücke, wie die Fis-dur-Romanze, das Abendlied usw. an die Seite stellen und vielleicht ein paar seiner Novelletten (E-dur, D-dur). Im allgemeinen liebt Schumann, nur mit wenig Strichen gezeichnete Bildchen zu geben, und erreicht damit noch in einzelnen eine gewisse Abgeschlossenheit, wie in den Kinderszenen, auch selbst noch in den beiden Jugendalbums, verliert sich aber gar zu sehr ins Skizzenhafte in den „Papillons", „Davidsbündlern" und im „Karneval". Die späteren Klavierwerke Schumanns stehen an Prägnanz und Charakteristik gegen die seiner mittleren Lebenszeit zurück. Schumann ist in ähnlicher Weise wie Chopin mit dem Klavier verwachsen, und wo er auf dasselbe ganz verzichtet, wie in den Streichquartetten und auch teilweise in seinen Orchesterwerken, findet seine Phantasie nicht denselben vollendeten Ausdruck wie in den Klavierwerken, Kammermusikkompositionen mit Klavier und Liedern. Ein paar Klavierwerke von grandioser Anlage sind die Phantasie op. 17, die beiden Sonaten in G-moll und Fis-moll und die symphonischen Variationen op. 13 (Études symphoniques); auch die 6 Konzertetüden nach Kapricen von Paganini und die Tokkata op. 7 gehören zu den besten Werken Schumanns. Ganz besonderer Beliebtheit erfreuen sich wegen ihres Glanzes und Feuers das Klavierquartett op. 44 und das Klavierquartett op. 47. Die 4 Symphonien Schumanns (B-dur, C-dur, Es-dur, D-moll), nebst der nur aus Ouvertüre, Scherzo und Finale bestehenden fünften leiden sämtlich an demselben Fehler, nämlich einer zu einförmigen, der feineren Durchgeistigung entbehrenden Instrumentierung; ihre Wirkung ist im Klavierauszuge eine bessere als in Orchesterbesetzung. Trotz einzelner hohen Schönheiten der Konzeption läßt daher ihre Beliebtheit allmählich nach. Dagegen bewahrt das hochpoetische Klavierkonzert A-moll op. 54 seine volle Wirkung fortgesetzt und auch das zu wenig gespielte Konzertstück op. 92 (G-dur) beweist, daß Schumann mit dem Orchesterapparate wohl zu schalten weiß, wenn er ihn um das Klavier gruppiert. In hoher Wertung steht auch fortgesetzt seine Musik zu Byrons

„Manfred“ und Goethes „Faust“, während seine einzige Oper „Genovefa“ (1848) trotz mehrfacher Wiederaufnahme sich nicht einzubürgern vermochte.

Schumanns Leben. Robert Schumann ist am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren und starb 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn. Seine früh sich zeigende Begabung für Musik wurde vom Vater, der Buchhändler war (gest. 1826), begünstigt; doch bestimmte sich Schumann, dem Wunsche der Mutter entsprechend, zunächst für das Studium der Rechte. Freilich wurde daraus nicht viel, weder in Leipzig 1828—29 noch in Heidelberg 1830, und endlich erlangte er die mütterliche Erlaubnis, sich ganz der Musik zu widmen. Sein Lehrer wurde nun Friedrich Wieck, dessen Tochter Klara 1837 seine Braut wurde, und Heinrich Dorn. Die Absicht, Klaviervirtuose zu werden, mußte Schumann aufgeben, da er sich eine Lähmung des Zeigefingers der rechten Hand zuzog. 1834 begründete er mit J. Knorr, L. Schunke und Fr. Wieck die „Neue Zeitschrift für Musik“, und trat als lebhafter Verfechter des Fortschritts mit Aufsätzen und Kritiken auf. Doch erwies sich die Hoffnung, sich durch die Zeitung eine pekuniäre Existenz zu gründen, als trügerisch, auch eine versuchsweise Uebersiedelung nach Wien (1838) hatte kein besseres Resultat, und Schumann ging daher 1839 wieder nach Leipzig. Eine Anstellung am Konservatorium (1843) dauerte kaum ein Jahr und schon 1844 siedelte Schumann, der sich 1840 mit der in der Folge zur gediegensten Klavierspielerin ihrer Zeit entwickelnden Klara Wieck (geboren am 13. September 1819 zu Leipzig, gestorben am 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M.) vermählt hatte, nach Dresden über. Auch dort gelang es ihm nicht, sich eine gesicherte Existenz zu gründen (doch dirigierte er seit 1847 die Liedertafel und seit 1848 einen eigenen Chorverein), so daß er 1850 gern die Berufung als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf (als Nachfolger Hillers) annahm. Leider war ein Gehirnleiden, dessen erste Spuren sich schon lange bemerkbar gemacht hatten, inzwischen soweit fortgeschritten, daß er zu einer eigentlichen Entfaltung seiner Fähigkeiten in Düsseldorf schon nicht mehr kam und im Herbst 1853 entlassen werden mußte. Am 27. Februar 1854 versuchte er, sich in einem Anfalle von Trübsinn im Rheine zu ertränken, und verlebte die beiden letzten Jahre in trauriger Umnachtung seines Geistes in der Anstalt des Dr. Richarz zu Endenich. Von hoher Bedeutung war Schumanns literarische Tätigkeit; die „Neue Zeitschrift für Musik“ bildete den tatsächlichen Ausgangspunkt der später im „Allgemeinen deutschen Musikverein“ kristallisierenden Agitation für eine „Neudeutsche Richtung“. Schumanns geistvolle und in hohem Grade anregende Aufsätze und Kritiken erschienen später als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“ (1854, 4. Aufl. 1891), Briefe Schumanns gaben heraus seine Witwe Klara Schumann (Jugendbriefe 1885), G. Jansen (1886). Vgl. auch H. Erler: „R. Schumanns Leben aus seinen Briefen“ (1887), sowie die Biographien Schumanns von Wasielewski (1858, 3. Aufl. 1880), Hermann Abert (1903) und Heinrich Reimann (1887). Eine Gesamtausgabe seiner Werke

brachten Breitkopf und Härtel (34 Bde. sowie 1893 ein Supplement von Brahms). Ein Denkmal von Donndorf auf seinem Grabe in Bonn wurde 1880 enthüllt; ein Standbild 1910 in Zwickau.

Fréd. Chopin. Schumann war einer der ersten, welche von allem Anfang an die hohe Genialität Chopins erkannten, dessen Don Juan-Phantasie op. 2 er mit begeisterten Worten in der Neuen Zeitschrift ankündigte. In welchem Grade sich Schumann durch Chopin sympathisch berührt fühlte, beweist neben zahlreichen andern Stellen in seinen Schriften auch die Aufnahme einer Nummer „Chopin" in seinen Karneval. In der Tat haben beide viel Verwandtes. Auch Chopin ringt nach stärkerem Ausdruck (besonders in seinen Scherzi und Balladen und der H-moll-Sonate), entfernt sich weit von allem Konventionellen und lebt fortgesetzt in einer Welt gesteigerten Empfindens. Zu den schönsten Blüten romantischer Musik zählen seine Nokturnen und seine Préludes. Eine vor ihm nicht versuchte Ausdehnung des chromatischen Wesens gibt seiner Modulation eine ganz individuelle Färbung. Durch seine Mazurken, Polonaisen, den Krakowiak und einige melancholische polnische Lieder wird er zum ersten Repräsentanten der in der nächsten Folgezeit schnell sich entwickelnden Strömung zugunsten der Ausbildung des spezifisch Nationalen in der Musik. Daß diese Strömung eine natürliche Folge des Romantizismus ist, bedarf nicht des Nachweises; aber sie ist eine Reaktion gegen die phantastischen Bilder, welche die ältere Romantik von fremden Völkern und Zonen ohne genauere Kenntnis von deren wahrem Wesen fingierte. Schon vor dem Polnischen war das Ungarische in der Musik als neues Reizmittel aufgetaucht (bei Haydn, stärker bei Schubert). Als nächstes gesellte sich nun das Skandinavische, zunächst in Gades Musik nur als neues Kolorit, in der Folge aber (bei Nordraak, Grieg, Svendsen, Em. Hartmann usw.) als nachdrückliche Betonung gewisser nationaler Idiotismen.

Gade und die skandinavische Musik. Niels Wilhelm Gade, geb. am 22. Februar 1817 zu Kopenhagen, gest. daselbst am 21. Dezember 1890, hatte bereits mit seiner Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian" op. 1 (1841) die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, ehe er mit einem königlichen Stipendium sich 1843 nach Leipzig begab und sich mit Mendelssohn und Schumann befreundete. Nachdem er bereits mehrmals Mendelssohn vertreten, wurde er 1847 sein Nachfolger als Dirigent der Gewandhauskonzerte, ging aber 1848 nach Kopenhagen zurück (schleswig-holst. Aufstand) und übernahm die Leitung des Musikvereins zu Kopenhagen, welchen er zu hohem Ansehen brachte. Mit Vorliebe behandelte Gade nordische Vorwürfe, wenn auch nicht gerade immer skandinavische; er war einer der ersten, die Ossians Dichtungen näher traten (außer der genannten Ouvertüre auch mit dem Chorwerk „Comala"); die skandinavische Musik führte er ein mit seinen „Nordischen Tonbildern" und „Volkstänzen" (für Klavier), aber auch mit der Ouvertüre „Im Hochland", der Chorballade „Erlkönigs Tochter", und auch in seinen acht Symphonien spürt man den Hauch heimatlicher Luft (beson-

ders in Nr. 4 B-dur). Man tut unrecht, Gade als bloßen Epigonen Mendelssohns zu betrachten, er ist vielmehr eine Parallelerscheinung von ähnlichem Naturell, aber doch immerhin mit genügend starken individuellen Zügen, um ihn Mendelssohn zu koordinieren. Vgl. „N. W. Gade, Aufzeichnungen und Briefe", herausgegeben von Dagmar Gade (1893).

Unter den bewußten und intentionellen Vertretern der skandinavischen Musik nimmt **Edward Grieg** die erste Stelle ein, geb. am 15. Juni 1843 zu Bergen, gest. am 4. Sept. 1907 daselbst. Schüler des Leipziger Konservatoriums (1858—62), in seiner Richtung auf das Skandinavisch-Nationale besonders durch Richard Nordraak (1842—66) bestärkt. 1867—1880 leitete Grieg einen Musikverein in Christiania, seit dieser Zeit lebte er nur der Komposition und hatte seinen Wohnsitz teils in seiner Geburtsstadt Bergen, teils in Leipzig und dem Süden. Von seinen Kompositionen fielen zuerst die beiden Violinsonaten op. 8 und 13 durch ihre eigenartige Harmonik und Melodieführung auf, und nur allzubald zog sich Grieg auf das spezifisch Skandinavische als seine Domäne zurück („Bilder aus dem Volksleben", „Norwegische Tänze" u. a. für Klavier, Orchestersuite „Aus Holbergs Zeit", Szenen aus „Olaf Trygvason", Musik zu Ibsens „Peer Gynt" (2 Suiten). Zu Griegs bedeutendsten Werken gehört sein Klavierkonzert A-moll; doch waren eine Zeitlang auch einige Chorwerke („Vor der Klosterpforte", „Landerkennung") sehr geschätzt.

Außer Gade und Grieg repräsentieren die skandinavische Musik: Johann Peter Emil **Hartmann**, geb. 1805, gest. 1900, der Schwiegervater Gades (Opern und Ballette), dessen Sohn **Emil Hartmann** (1836—98), in erster Linie Orchesterkomponist, A. P. **Berggreen** (1801—80, Opern), Ivar **Hallström** (1826—1901, Opern), P. A. **Heise** (Chorwerke, Lieder), Aug. **Winding** (1835 bis 1899, Orchester- und Kammermusik), Asger **Hamerik** (geb. 1843, Symphonien), Halfdan **Kjerulf** (1815—1868), Lieder und Klaviersachen), J. S. **Svendsen** (1840—1911, Orchesterwerke), J. **Selmer** (1844 bis 1910, Orchester- und Kammermusik), Christian **Sinding** (1856, Kammermusik), Andreas **Hallén** (geb. 1846, Opern, Chorwerke, symphonische Dichtungen). Als ein Nebenschößling der skandinavischen Musik hat sich die finnische bekannt gemacht durch die Komponisten Robert **Kajanus** (geb. 1856), Jean **Sibelius** (geb. 1856), Armand **Järnefeldt** (geb. 1865), Oskar **Merikanto** (geb. 1868) usw.

Das lebhafte Interesse, welches vor einigen Jahrzehnten diese Regungen nationaler Sonderströmungen in der Musik weckte, ist aber bereits stark im Abflauen, da die allgemeine Kunstübung die ihr damit zugeführten Anregungen schnell absorbiert hat. Vgl. W. Niemann, „Die Musik Skandinaviens" (1906), sowie Niemann und Schjelderup „Edvard Grieg" (1908).

Volkmann, Dietrich, Rietz, Bennett, Hiller, Reinecke, Rheinberger. Glätte der Mendelssohnschen Faktur mit mehr oder minder Beimischung Schumannscher Rhythmik und etwas Chopinschem Aufputz wird nun die Signatur

einer ganzen Reihe von fähigen Komponisten, die man unter die eigentlichen Romantiker nicht mehr rechnen kann, da sie nichts Neues mehr anstreben, sondern auf dem von den Hauptvertretern der Romantik vorbereiteten Boden Posto fassen und in deren Furchen säen. Zu diesen gehört zunächst Robert Volkmann, ein sehr respektabler Komponist, dessen D-moll-Symphonie lange für eins der bedeutendsten Erzeugnisse der nachklassischen Zeit gegolten hat, doch jetzt allmählich verblaßt. Volkmann ist zwar geborener Sachse (6. April 1815 zu Lommatzsch geboren), lebte aber seit 1839 in Prag, 1842—54 in Pest, dann vier Jahre in Wien und bis zu seinem Tode (30. Okt. 1883) wieder in Pest, zuletzt als Kompositionslehrer an der Landesmusikakademie. Es ist daher wohl verständlich, weshalb Volkmann halb und halb ein ungarisch-nationaler Komponist wurde und in seinen Werken ungarischen Weisen einen breiten Raum gewährte. Seine Kammermusikwerke, sein Cellokonzert, besonders aber seine drei Serenaden für Streichorchester und eine Anzahl Klavierwerke (Ungarische Skizzen, Visehrad) stehen mit Recht im Ansehen. Auch Albert Dietrich (geb. 28. Aug. 1829, gest. 20. Nov. 1908 in Dresden) und Julius Rietz (1812—1877) müssen hier genannt werden als Repräsentanten der Schreibweise im Stile Mendelssohns und Schumanns; Dietrich wegen seiner D-moll-Symphonie und der Ouvertüre „Normannenfahrt“, auch seiner Oper „Robin Hood“, Rietz besonders wegen seiner Konzertouvertüre A-dur. Ihnen ist anzuschließen der Engländer Sterndale Bennett (1816—1875), dessen Najadenouvertüre neben den Ouvertüren Mendelssohns einen guten Namen hat. Auch Ferdinand Hiller (1811—1885), der langjährige Leiter der Gürzenichkonzerte und des Konservatoriums zu Köln (seit 1858), stand mit seinen Kompositionen zeitweilig sehr in Ansehen (mehrere Opern, Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems“ und „Saul“, weltliche Chorwerke, Psalmen, Symphonien, Kammermusikwerke, besonders aber viele Klavierwerke [Konzert Fis-moll]). Als einer der letzten Zeugen der Mendelssohnepoche wirkte Karl Reinecke (geb. am 23. Juni 1824 zu Altona, gest. am 10. März 1910 zu Leipzig) in voller Geistesfrische zuletzt als Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums, nachdem er 35 Jahre den Dirigentenstab der Gewandhauskonzerte geführt. Fast noch vielseitiger als diejenige Hillers ist die Kompositionstätigkeit Reineckes (3 Symphonien, 4 Klavierkonzerte, 8 Ouvertüren, mehrere Opern, Chorwerke mit Orchester und mit Klavier [Märchendichtungen „Schneewittchen“, „Dornröschen“, „Aschenbrödel u. a.], Kammermusikwerke, Lieder, Konzerte für Violine, Cello, Harfe usw.). Wenn ich hier gleich Joseph Rheinberger, den hochangesehenen Münchener Kompositionslehrer, anschließe, der freilich die Mendelssohn-Schumann-Epoche nur als Kind miterlebte (geb. am 17. März 1839 zu Vaduz, gest. am 25. Nov. 1901 in München), so wird das keiner Entschuldigung bedürfen, da sein Schaffen, wenn auch durch stärkere Betonung des kontrapunktischen Elements ein wenig reaktionär angehaucht, doch mit demjenigen der letztgenannten Komponisten parallel geht. Mit seinen

großen Chorwerken („Toggenburg", „Klärchen auf Eberstein", „Das Tal der Espingo" usw.) steht er auf dem Boden Schumanns, auch mit seinen symphonischen Werken (Wallensteinsymphonie, Demetrius-Ouvertüre). Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt aber in seinen Orgelwerken (19 Sonaten, 2 Konzerte u. a.).

Franz Lachner. Eine ganz isolierte Stellung nimmt Franz Lachner ein, der noch in seiner Jugend mit Schubert befreundet war (geb. 2. April 1803 zu Rain in Oberbayern), aber Wagner und Liszt überlebte (gest. 20. Jan. 1890 in München, wo er von 1836 bis 1868 Hofkapellmeister war). Durch Zurückgreifen auf die um die Mitte des 18. Jahrhunderts antiquierte Form der Orchestersuite, deren Form er erweiterte (besonders durch viel weitere Ausführung der einzelnen Sätze) und durch, wenn auch etwas modernisierte Wiederaufnahme des streng kontrapunktischen Stils und der Fugenarbeit knüpfte er wieder sozusagen bei Bach und Händel an und ragt so als eine ganz besondere Erscheinung wie aus einer andern Welt in die unsere hinein. Außer den sieben großen Orchestersuiten, welche den Schwerpunkt seines Schaffens bilden und später noch einmal wieder hervorgeholt werden dürften, stehen acht Symphonien, viele gediegene Kammermusikwerke, Opern, Messen, Psalmen usw. Auch Lachner ist in gewissem Sinne doch ein Romantiker; doch stand er aber der buntgestaltigen Entwicklung der romantischen Bewegung in den Kompositionen seiner Zeitgenossen fremd gegenüber und wurde besonders durch das ihm unsympathische aufblühende Wagnertum aus dem öffentlichen Musikleben verscheucht.

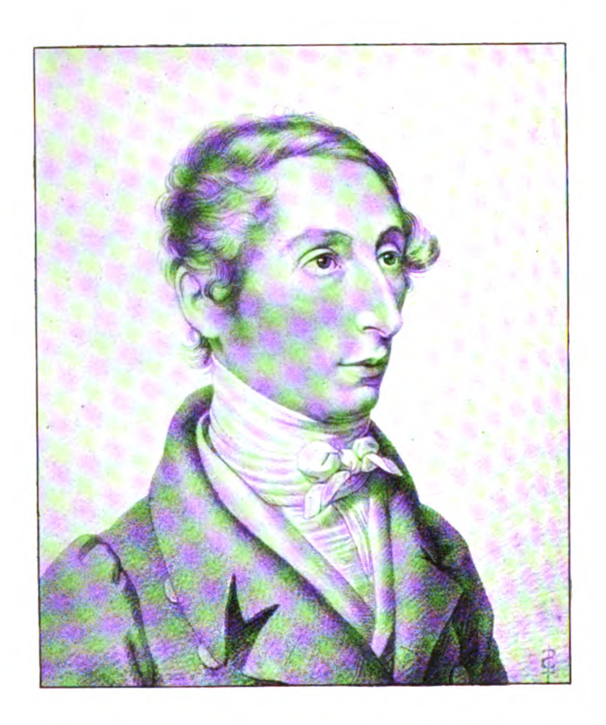
St. Heller und Th. Kirchner. Speziell auf dem Gebiete der Klaviermusik fand Schumann noch zwei bedeutende Nachfolger in Stephen Heller (geb. 13. Mai 1813 zu Pest, gest. 13. Jan. 1888 zu Paris) und dem bisher noch nicht annähernd seinem Werte nach geschätzten Theodor Kirchner (geb. 10. Dez. 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz, gest. 18. Sept. 1903 zu Hamburg). Beide sind ausschließlich Klavierkomponisten, doch beide nicht eigentliche Virtuosen. Heller, Schüler A. Halms in Wien, trat wohl einige Zeit als Konzertspieler auf, setzte sich aber zunächst 1830—1848 in Augsburg und dann in Paris als Lehrer fest, befreundet mit Chopin, Liszt, Berlioz u. a., und stand mit der Oeffenlichkeit nur durch seine Kompositionen dauernd in Beziehung. Weitab von dem Gebiete der Salonmusik blühen und duften die Wald- und Feldblumen Hellers, Hunderte von kleineren und größeren Klavierstücken, zum Teil in Schumannscher Weise mit Ueberschriften, die ihren Charakter verraten und wertvolle Winke für den Vortrag geben („Im Walde", „Nuits blanches", „Spaziergänge eines Einsamen" usw.), zum Teil auch unter dem anspruchslosen Titel von Etüden. Theodor Kirchners Musik hat noch gesättigtere Farben als diejenige Hellers, das Genre der Miniatur ist noch konsequenter durch Vermeidung alles und jedes an große Formen gemahnenden Passagenwerks durchgeführt und eine ganz eigenartige Klaviertechnik (weitgriffig mit Sprüngen in großen Abständen) unterscheidet Kirchners Kompositionen von denen aller älteren Klavierkomponisten.



Frédéric Chopin,

geb. 1. März 1809 in Zelazowa Wola bei Warschau,

gest. 17. Okt. 1849 in Paris.



Carl Maria von Weber,

geb. 18. Dez. 1786 in Eutin (Oldenburg),
gest. 5. Juni 1826 in London.

Die Gesamtzahl der Werke Kirchners beträgt nur wenig über 100, doch enthalten einzelne derselben mehrere Dutzend solcher Miniaturen. Kirchners Stücke sind das Intimste, was auf dem Gebiete der Klaviermusik überhaupt produziert worden ist; dieselben erfordern, um genossen zu werden, eingehendstes Verständnis des Details und für den Vortrag minutiös durchgebildeten Ausdruck.

Die Programmmusik. Unsere bisherige Darstellung ist nicht dazu angetan, darauf hinzuleiten, daß die sog. Programmmusik die Gipfelung der gewaltigen Entwicklung bildete, welche der Instrumentalsatz seit seinen bescheidenen Anfängen zu Anfang des 17. Jahrhunderts bis in die Zeit Beethovens durchmachte. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, die Ueberzeugung zu erwecken, daß die freie Aussprache eines bedeutenden Empfindungsinhaltes in den Formen des Beethovenschen Stils ein weit höher stehendes Ideal vorstellt, als die noch so vollendete Illustration eines poetischen Vorwurfs mit tonmalerischen Mitteln. Die Fähigkeit der Musik, außer der direkten Wiedererzeugung des Empfindungsverlaufs, dessen Ausdruck sie ist, bestimmte Assoziationen zu erwecken, ist schon lange vor der Zeit der „Programmmusik" erkannt und vor allen seit lange in der mit dem Dichterworte direkt verbundenen Musik vollbewußter ausgebeutet worden. Das Zerreißen des Tempelvorhangs während der Kreuzigung (in Bachs Matthäuspassion), das „Es werde Licht" (in Haydns Schöpfung, die ja mit echter darstellenden Musik durchsetzt ist), sind keine vereinzelten Erscheinungen in der Literatur; Kuhlaus biblische Sonaten (Davids Kampf mit Goliath), Seb. Bachs Capriccio auf die Abreise seines Bruders (wie Spitta gewiß mit Recht annimmt, nicht seriös gemeint), sind schon vollauf durchgeführte Programmkompositionen, bilden aber gewiß keine Lichtpunkte in einer noch im Dunkeln tappenden Zeit. Der Wachtelschlag in Fux' Frühlingsmusik und in Beethovens Pastoralsymphonie sind wohl naive Einfälle, amüsante Quiproquos, welche für einen Moment an die Stelle der Stimmung ein Einzeldetail dessen setzen, was die Stimmung erzeugt, aber ganz gewiß nicht Höhepunkte der Kunstleistung. Diese äußerlichen Seiten der Programmmusik, die Tonmalerei, die direkte Nachbildung des Hörbaren und die analoge Nachbildung des Sichtbaren, nehmen auch alle einen durchaus inferioren Standpunkt ein gegenüber der direkten Mitteilung des Seelenlebens durch die beredte Sprache der Töne; man tut darum auf Seite der Verfechter des Prinzips gut, auf diese Leistungen nicht das Hauptgewicht zu legen, vielmehr zu betonen, daß Charakterzeichnung, musikalische Darstellung von Seelenkämpfen u. dgl., die höher stehende Aufgabe der Programmmusik sei. Aber der Fehlschluß bleibt, daß diese Bilder des Seelenlebens dadurch einen höheren Kunstwert bekommen sollen, daß sie der Komponist aus seiner eigenen Seele in diejenige eines Dritten verlegt: man müßte denn annehmen, daß sie dadurch für den Hörer ein Interesse bekommen, das sie sonst nicht in gleichem Maße hätten: das läuft aber auf ein Armutszeugnis für den Komponisten hinaus. Oder soll der Hörer helfen, und aus seinem Ver-

ständnis für das Seelenleben des Helden, dessen Darstellung das Werk gewidmet ist, mehr in die Komposition hineinhören, als darin steckt? Fürwahr, die Spekulation ist vielleicht unter Umständen so übel nicht. Manche Faust-, Lear-, Hamlet-Musik mag durch die Phantasie eines mit der Dichtung vertrauten Hörers größer gehört werden als sie ist.

Es war eine ganz unausbleibliche Wirkung der Romantik, daß sie in höherem Maße das Augenmerk der Komponisten auf die Fähigkeit der Musik lenkte, bestimmte Assoziationen zu wecken; wieviel dabei Konventionelles, auch Gewöhnung durch die jüngste Vergangenheit mit unterlief, soll nicht näher untersucht werden. Nur ein Beispiel: Waldesstimmung durch Hörnerklang zu erzeugen, ist eigentlich nur für eine Zeit und eine Hörerschaft möglich, welche Parforcejagd mit Hornsignalen kennt; heute kennen wir diese Art von Waldpoesie nur noch durch die Dichter und Komponisten. Aber das gehetzte Wild? würde nicht seine Mitvorstellung den gewollten Eindruck in vielen Fällen gänzlich vernichten? und doch sind die Hörner eigentlich nur dazu in den Wald gebracht. Auch der Schalmei blasende Schäfer ist nur noch eine Legende. Niemand wird freilich darum dem Romantiker, dem es ja um Erzeugung der nüchternen Gegenwart fremder Bilder zu tun ist, einen Vorwurf daraus machen können, daß er vergangene Zeiten durch solche Assoziationen heraufbeschwört. Die Verwandtschaft dieser Darstellungsmittel mit der Oper, überhaupt der dramatischen Darstellung, liegt auf der Hand: sie sind nicht direkter Ausdruck der Stimmung, sondern Mittel der Erzeugung der Stimmung treten als Faktoren in die künstlerische Gestaltung ein.

Vom großen Publikum eine Abwägung und genaue Wertung dieser heterogenen, in der „darstellenden" Musik verquickten Elemente zu fordern, wäre unbillig; die Erfahrung hat aber gelehrt, daß gerade das große Publikum sich gegenüber diesen, auf zum Teil prekären Schlüssen beruhenden, übertragenen Anwendungen sehr skeptisch verhält; das Interesse für dieselben beschränkt sich vielmehr auf einen Bruchteil der höher gebildeten und speziell musikverständigen Hörer. Deshalb hängt es lediglich von diesen selbst ab, die Verwirrung in den Ansichten von dem Werte der absoluten und der Programmmusik zu beseitigen durch V e r t i e f u n g d e s V e r s t ä n d n i s s e s f ü r d i e r e i n e M u s i k, d i e u n m i t t e l b a r e r E m p f i n d u n g s a u s d r u c k ist. Die Redensart, daß Musik, die nicht etwas bedeute, leere Spielerei sei, ist zwar alt und verbraucht; aber sie enthält die große Wahrheit, daß wer nichts Bedeutendes zu sagen hat, lieber schweigen soll. Die darstellende Musik kann aber bis zu einem gewissen Grade wirklich auch den Gaben eines Komponisten, der aus dem Schatze seines eigenen Seelenlebens nichts von Belang zu geben hat, den Schein der Bedeutsamkeit verleihen; daß dieselben aber einem geläuterten Empfinden als Pose erscheinen müssen, ist gewiß natürlich. Die Programmmusik ist unter den Händen eines in ehrlicher Begeisterung strebenden Künstlers eine Kunstgattung, deren Berechtigung, wenn auch nicht an erster, so doch an zweiter Stelle außer Frage steht, aber sie bringt die Gefahr, daß

Unfähige sich über die Stärke ihrer eigenen Begabung täuschen und andere mit ihren gemachten und erlogenen Produkten dupieren.

Ehrliche Begeisterung beseelte gewiß den Mann, welcher die Programmmusik in unserem Jahrhundert auf den Schild erhob: Hector Berlioz.

Hector Berlioz. Um die Zeit, wo die durch Schubert, Weber und Spohr inaugurierte romantische Richtung der Instrumentalmusik den Geschmack umzubilden begann, dieselbe Zeit, wo das Virtuosentum in Paganini und Liszt seine Gipfelung erlebte, Mendelssohn auftauchte und Chopin von Wien nach Paris wanderte, trat in Paris, der Stadt, in welcher das Musikleben damals am stärksten brandete, der junge Berlioz mit einem Bürgers Leonore an spukhafter Romantik überbietenden Instrumentalwerk mit Programm hervor, der phantastischen Symphonie „Episode de la vie d'un artiste“ (1829). Trotz der Monstrosität des von Berlioz selbst erfundenen Programms (ein Musiker, der von seiner Geliebten verschmäht, sich zu vergiften sucht und dann träumt, daß er die Geliebte ermordet habe und zum Richtplatze geschleppt werde, der von allerhand Spukgestalten umschwirrt ist) machte dieses Werk sogleich Aufsehen wegen der neuen Idee der Darstellung einer Handlung durch Festhaltung auffallender charakteristischen Motive. Die Ansicht, daß die Musik etwas Bestimmtes ausdrücken müsse, verdankte Berlioz seinem Lehrer J. F. Lesueur. Schon vor der Symphonie fantastique hatte Berlioz die Ouvertüren „Waverley“ und „Die „Fehmrichter“ geschrieben; während seines Studienaufenthalts in Rom (er hatte 1830 mit einer Kantate „Sardanapal“ am Konservatorium den Römerpreis errungen) schrieb er die Ouvertüre zu „König Lear“ und den zweiten Teil der phantastischen Symphonie „Le retour à la vie“ und nach der Rückkehr aus Rom trat er auch schriftstellerisch für die neue Kunstgattung auf. Weitere, derselben Gattung angehörige Werke sind „Harold in Italien“ (1834, mit obligater Bratsche) und „Romeo und Julie“ (1839, mit Gesang). Der erste, der sich Berlioz anschloß, war F r a n z L i s z t (s. unten); auch F é l i c i e n D a v i d (1810—1876), dessen symphonische Dichtung „La désert“ (die Wüste) seine Eindrücke einer Afrikareise fixierte, betrat, wenn auch minder extravagant, denselben Boden. Eine Reihe Vokalwerke, voran das riesenhafte „Requiem“ für ein vierfaches Monstre-Orchester, das „Tedeum“ für dreifachen Chor und Orgel, die dramatische Legende „Fausts Verdammnis“ (1845), die Opern „Benvenuto Cellini“ (1838), „Die Eroberung Trojas“ und „Die Trojaner in Karthago“ (beide erst später in Deutschland aufgeführt), die biblische Trilogie „Die Kindheit Christi“ (1840), auch eine zweite Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ (Römischer Karneval) usw. konnten nur die Geteiltheit der Meinungen über Berlioz Begabung und die Berechtigung seiner Tendenzen bestätigen. Seine Entfernung vom Herkömmlichen überbot alles bisher Dagewesene in so großem Maße, daß einerseits Verblüffung und andererseits gerechter Unwille gegen eine solche Ueberstürzung einer vielleicht in Zukunft möglichen Umbildung des Stils die Folge waren und von einer Anerkennung im größeren Umfange nicht die

Rede sein konnte. Auch heute noch, nachdem ein halbes Jahrhundert vergangen, steht die Welt Berlioz Werken noch befremdet gegenüber und kann sich des Zweifels an dem höheren Kunstwerte derselben nicht erwehren.

In hohem Grade anregend und belehrend wirkte dagegen Berlioz als Meister der Instrumentierungskunst. Sein „Traité d'instrumentation" ist die erste rationelle Orchestrierungslehre überhaupt, beschränkt sich aber nicht darauf, den Gebrauch der Klassiker und der ersten Romantiker (der Oper) zu erörtern, sondern gibt eine Fülle von Anleitungen zur Auffindung neuer Orchester-Wirkungen. Die hohe Bildung und Urteilsfähigkeit Berlioz dokumentierte sich auch in seinen Schriften (Voyage musical en Allemagne et en Italie 1844, Soirées de l'orchestre 1853, Grotesques de la musique 1861, A travers chants 1862 u. a., deutsch von R. Pohl in Gesamtausgabe 1864). Schumann und Berlioz sind zwar beide gleichzeitig Bannerträger des Fortschritts, und streiten mit Wort und Tat für denselben; aber eine tiefe Kluft besteht von Anfang an und dauernd zwischen beiden: bei Schumann bleibt doch trotz allem Streben nach Neuem Schönheit das oberste Gestaltungsprinzip, bei Berlioz drängt sich zum erstenmal das Häßliche, Fratzenhafte, mit dem Rechtstitel des Charakteristischen in die Musik ein.

Hector Berlioz ist am 11. Dezbr. 1803 zu Côte St. André (Isère) geboren und starb 8. März 1869 zu Paris. Vom Studium der Medizin sprang er gegen den Willen seines Vaters zur Musik über und mußte die Kosten des Besuchs des Pariser Konservatoriums durch Mitwirkung als Chorist an einem kleinen Theater selbst bestreiten. Da er das, was die Pariser Autoritäten zuerst für jugendlichen Schwulst hielten, niemals ablegte, so gelang es ihm nicht, eine Lehrerstelle am Konservatorium zu erringen, und er mußte sich begnügen, seine schriftstellerische Tätigkeit mit der Anstellung als Konservator (1839) und später Bibliothekar (1852) des Konservatoriums anerkannt zu sehen. Die lebhafte Agitation einer kleinen Partei gab ihm zwar schon bei Lebzeiten ein ansehnliches Relief und die weitere Entwicklung der Programmmusik besonders in Deutschland zeitigte in der Folge in Frankreich einen stark gesteigerten Berlioz-Kultus; doch kann von einem Durchdringen Berlioz' auch heute nicht die Rede sein. Aufführungen seines Requiem, seiner Trojaner, seines „Benvenuto Cellini" sind und bleiben Einzelereignisse, „Taten", die große Opfer erfordern. Die groteske Erscheinung Berlioz' hat eine Reihe von Federn zur Zeichnung seines Lebensbildes in Bewegung gesetzt. Hervorgehoben seien Richard Pohl „Studien und Erinnerungen" (III, 1884), Ad. **Jullien** „H. B." (1898), **Hippeau** „Berlioz, l'homme et l'artiste" (1883 ff. 3 Bde.), J. G. **Prodhomme** „H. B." (1905), R. **Louis** „Hektor Berlioz" (1904). Eine Gesamtausgabe der Werke Berlioz', redigiert von Malherbe und Weingartner, ist im Erscheinen (bei Breitkopf und Härtel).

Franz Liszt. Bei aller Sympathie der Geister und Verwandtschaft der Ziele hebt sich doch die künstlerische Erscheinung Franz Liszts sehr merklich gegen diejenige Berlioz' ab. Liszt war bereits als

der größte Klaviervirtuose aller Zeiten, als hervorragender Interpret der Meisterwerke der Klassiker anerkannt, ehe er daran dachte, der Kunst neue Ideale zu geben. Ein durch und durch gesunder musikalischer Kern, eine starke musikalische Potenz unterscheidet ihn von Anfang an von Berlioz und erst unter der Einwirkung von dessen Sonderbestrebungen wird Liszt mehr und mehr zum Neuerer. Selbst das später in seinen Kompositionen einen so breiten Raum einnehmende „Ungarische“ hat er nicht aus seiner Heimat und Kindheitserziehung mitgebracht, sondern erst in den fünfziger Jahren nachträglich an Ort und Stelle studiert (vgl. seine Schrift „Les Bohémiens et leur musique en Hongrie“ 1859). Der Künstler, der als elfjähriger Knabe dem staunenden Beethoven beliebige Nummern des Wohltemperierten Klaviers transponiert vorzuspielen vermochte, steht hocherhaben da über dem Verdachte, daß ihn die ungenügende Beherrschung des Normalen auf das Abnorme gebracht haben könnte.

Wenn er dennoch erst relativ spät als eigentlicher Komponist auftrat, und vielmehr lange sich in der Hauptsache auf die Herausgabe meisterhafter Uebertragungen Schubertscher Lieder und Paraphrasen über Themen Wagnerscher u. a. Opern (sogar Verdischer und Donizettischer!) beschränkte, so ist für diese merkwürdige Erscheinung der Schlüssel in seiner in eminentem Sinne rezeptiven Natur zu suchen. Die begeisterte Biographin Liszts, Lina Ramann, trägt kein Bedenken, die „Uebersetzer“-Natur Liszts zu betonen, entwickelt aber geschickt aus dieser Natur heraus den Beruf Liszts, Dichtungen, ja religiöse Ideen in Musik „umzusetzen“. Jedenfalls erscheint als eine Haupteigenschaft Liszts seine F ä h i g k e i t, s i c h f ü r d i e K u n s t a n d e r e r z u b e g e i s t e r n, sich liebevoll in deren Individualität zu vertiefen, und neidlos ihre Größe anzuerkennen. Das ist zugleich die Erklärung für die unvergleichliche Größe seiner Interpretationskunst und für die Entwicklung, welche seine eigene Kompositionstätigkeit genommen. Wie seine Beethovenbegeisterung ihn persönlich für die Tragung eines sehr erheblichen Teils der Kosten des Beethovendenkmals in Bonn (1842) eintreten ließ, so wurde er in der Folge zum Apostel der Größe Wagners (zuerst mit der Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar 1856) und zu einem begeisterten Apologeten, Kampfgenossen und Nachfolger Berlioz'. Es ist historisch beglaubigt, daß Fétis' philosophisches Raisonnement von der Auflösung der modernen Tonalität in einen „Ordre omnitonique“ d. h. eine Musik, der jederzeit das Gebiet sämtlicher Tonarten zur Verfügung steht (ohne daß eine als Zentrum empfunden wird), Liszt in hohem Grade frappiert und seine Billigung gefunden hat. Auch hier haben wir wieder einen äußeren Einfluß auf die Richtung seines Schaffens zu konstatieren, der gewisse Absonderlichkeiten zur Genüge erklärt. Der tiefgehende Abstand zwischen Liszt und Berlioz ist aber der, daß bei Berlioz die Fähigkeit streng logischen musikalischen Entwickelns, die volle Beherrschung der von den Klassikern vorgebildeten Mittel nicht außer Zweifel steht, während bei Liszt ein bewußtes Einschlagen neuer Wege an Stelle der für hinreichend begangen gehaltenen

ohne Widerrede zuzugeben ist. Liszt hat Beweise genug geliefert, daß er auch die naive Kantilene mit denkbar schlichtester Begleitung beherrschte (z. B. im „Gretchen“ der Faustsymphonie). Sein eingehendes Verständnis für alle Sonderintentionen anderer Meister und seine eminente Assimilationsfähigkeit, gepaart mit einem eigenen kräftigen Empfinden und einer außerordentlichen Vielgestaltigkeit der Phantasie, machen ihn deshalb unzweifelhaft zum größten Repräsentanten der „neuromantischen“ Richtung. Aus der großen Zahl der Werke Liszts heben sich als die in dieser Hinsicht besonders seine Eigenart repräsentierenden seine symphonischen Dichtungen heraus, in erster Linie die „Faustsymphonie“ (mit abschließendem Männerchor), „Mazeppa“, „Prometheus“, die „Dante-Symphonie“ (mit Frauenchor), „Hunnenschlacht“, „Die Ideale“, „Tassos Klage und Triumph“, „Les préludes“, die „Bergsymphonie“, „Hamlet“, „Festklänge“, „Orpheus“, „Héroïde funèbre“ und „Von der Wiege bis zum Grabe“, aber auch die „Episoden aus Lenaus Faust“, (der „Nächtliche Zug“ und zwei „Mephistowalzer“), der „Totentanz“ für Klavier und Orchester und viele seiner Solo-Klaviersachen (Harmonies poétiques et réligieuses, Apparations, die beiden Franziskuslegenden usw.). Die Meisterschaft Liszts in der Zeichnung seiner Vorwürfe soll nicht bestritten werden, aber ebensowenig soll unterlassen werden, darauf hinzuweisen, in welches kleinliche Detail sich notwendig diese Art von Darstellung durch Töne verlieren muß. Niemals wird man zugeben können, daß die krampfhafte, durch schließlich doch nur äußerliche Mittel aufrecht erhaltene Vorstellung eines bestimmten Vorgangs wie z. B. des dahingaloppierenden Pferdes, auf dessen Rücken der unglückliche Mazeppa festgebunden ist, in eine Linie gestellt werden darf mit den höchsten Offenbarungen einer reich empfindenden Künstlerseele, z. B. dem langsamen Satze der neunten Symphonie Beethovens.

Franz Liszt ist am 22. Okt. 1811 zu Raiding bei Oedenburg geboren und starb am 31. Juli 1886 in Bayreuth (gelegentlich der Anwesenheit bei den Festspielaufführungen). Seine pianistische Ausbildung erhielt er durch Czerny in Wien; theoretisch schulte ihn Salieri. Die Kosten trugen einige ungarische Magnaten (Liszts Vater war Gutsverwalter des Fürsten Esterházy). Schon 1823 tauchte er als Wunderkind in Paris auf, wo er noch unter Paer und Reicha weitere Kompositionsstudien machte. In Paris knüpfte er 1835 die Beziehungen zur Gräfin d’Agoult an, welche die Mutter Cosimas, der nachherigen Gattin Hans von Bülows, später Richard Wagners wurde. 1848 bis 1861 setzte sich Liszt in Weimar fest, wo er bereits 1842 zum „Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten“ ernannt worden war und verschaffte der kleinen Residenz noch einmal eine ähnliche Bedeutung als hervorragendes Kunstzentrum wie zu den Zeiten Karl Augusts. Eine für Liszts Begabung hochbegeisterte Frau, die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein folgte ihm nach Weimar. Ihrem Einflusse ist es zuzuschreiben, daß sich Liszt fortan ausschließlich der Komposition zuwandte. Da es nicht gelang, die Scheidung der Fürstin von ihrem Gatten durchzusetzen, mußte

eine angestrebte eheliche Verbindung mit Liszt aufgegeben werden. Eine dritte Phase von Liszts Leben beginnt mit dem Aufenthalte in Rom (1861—1870), wo Liszt 1865 die kleinen Weihen nahm und als Abbé Liszt mehr und mehr sich der kirchlichen Komposition zuwandte. In der Folge teilte er dann seinen Aufenthalt zwischen Rom, Weimar und Pest, wo er 1875 Präsident der Landes-Musikakademie wurde. Die kirchlichen Kompositionen Liszts (Graner Festmesse, eine Anzahl weiterer Messen, Psalmen, Requiem, Motetten), sowie die halbkirchlichen Oratorien „Christus", „Stanislaus", „Legende von der heiligen Elisabeth" u. a.) enthalten Momente von großer Wirkung, haben aber nicht vermocht, der katholischen Kirchenmusik einen neuen Aufschwung zu bringen. Zum Teil kranken sie an archaisierenden Wirkungen und einer gelegentlichen asketischen Einschränkung der Mittel, der ein überreicher Gebrauch moderner Wirkungen ohne genügende Vermittlung gegenübersteht. Der bedeutenden schriftstellerischen Tätigkeit Liszts wurde bereits gedacht; immer war er bereit, bedeutende Künstlerindividualitäten in das rechte Licht zu setzen (Berlioz, Wagner, Chopin, Field, R. Franz). Seine gesammelten Schriften gab Lina Ramann in deutscher Uebersetzung heraus (1880—83, 6 Bde.). Sein Briefwechsel mit Wagner erschien 1887 (2 Bde.); La Mara (Marie Lipsius) veröffentlichte 2 Bände „Briefe Liszts", „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt" (1897) und den „Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow" (1898). Ein Verzeichnis der gedruckten Werke Liszts veröffentlichte A. Göllerich (1888—89) in der Neuen Zeitschrift für Musik). Eine Gesamtausgabe seiner Werke erscheint bei Breitkopf und Härtel. Liszts Biographie schrieb Lina Ramann (1880—94, 3 Bde.). Ein Standbild von Hahn wurde Liszt 1902 im Park zu Weimar errichtet, eine Büste von Max Klinger schmückt den Foyer des Leipziger Konzerthauses, eine andere den Park zu Stuttgart.

Die russischen Komponisten. Zu den bedeutsamsten Ergebnissen der musikalischen Romantik gehört die Entwicklung nationaler Strömungen mit der ausgesprochenen Tendenz, das, was an natürlichen Anlagen den einzelnen Nationen eigentümlich ist, in gesonderten Literaturen zur Geltung zu bringen. Mit zu allererst kam diese Strömung in Rußland zur Geltung, wo sie ihren Ausgang von Glinka und Dargomyzski nahm. Michael Glinka (geb. am 1. Juni 1803 bei Smolensk, gest. am 15. Febr. 1857 zu Berlin), unzufrieden mit der in seiner Heimat erhaltenen musikalischen Erziehung, fand nach längeren Reisen im Auslande 1834 in S. Dehn in Berlin einen Lehrer, der sein inneres Drängen enträtselte und ihn ermunterte, national-russische Musik zu schreiben. Die beiden Opern „Das Leben für den Zaren" (1836) und „Rußlan und Ludmilla" (1842) waren das erfreuliche Ergebnis. Dieselben bedeuten den Anfang einer nationalen Oper Rußlands. 1844 wurde Glinka auch mit Berlioz bekannt, der ihn in seine Richtung hineinzog. Einige Orchesterwerke, die Ouvertüren „Jota Aragonese" und „Eine Nacht in Madrid", legen von dieser Einwirkung Zeugnis ab. Alexan-

der Dargomyzski (1813 bis 1869) schenkte der jungen russischen Oper die neuen Werke „Esmeralda“ (1839) und „Russalka“ (1856); eine dritte „Der steinerne Gast“ [nach Puschkins „Don Juan] wurde erst nach seinem Tode (1872) aufgeführt. Dargomyzski wandte sich mehr und mehr den Prinzipien Wagners zu und dokumentiert sich in einigen Instrumentalwerken (Kosakentanz, Finnische Phantasie) als musikalischer Romantiker. In seinem Hause bildete sich der Kreis der Jungrussen, der sog. „fünf Novatoren“: Balakireff, Cui, Mussorgski, Borodin und Rimsky-Korsakoff, welche zur Fahne des musikalischen Fortschritts schworen, und sich begeistert den Bestrebungen Schumanns, Berlioz', Wagners und Liszts anschlossen. Mily Balakireff (geb. 2. Jan. 1837 zu Nishny Nowgorod, gest. 28. Mai 1910 zu Petersburg) dokumentiert sich als wirklicher Programmmusiker mit seinen symphonischen Dichtungen „Tamara“ und „Slamey“ (orientalische Phantasie für Klavier), der Musik zu „König Lear“ und Ouvertüren über russische, tschechische und spanische Themen. Cäsar Cui (geb. am 6. Jan. 1835 zu Wilna) ist hauptsächlich Opern- und Liederkomponist und schrieb nur kleinere Instrumentalwerke, trat aber besonders als Schriftsteller für die neue Richtung tatkräftig ein. Auch Modeste Mussorgski (1839—1881) ist überwiegend Opernkomponist und mit mehr Glück als Cui (Boris Godunoff 1874). Alexander Borodin (1834—1887) hatte zwar mit seiner Oper „Fürst Igor“ (1890) einen posthumen Erfolg, wurde aber besonders als Instrumentalkomponist bekannt („Steppenskizze aus Mittelasien“, 2 Symphonien usw.). Der bedeutendste der „fünf“ ist aber Nikolaus Rimsky-Korsakoff, geb. 21. Mai 1844 zu Tichwin, gest. 21. Juni 1908 zu Petersburg. Kompositionsprofessor am Petersburger Konservatorium (Legende „Sadko“, Programm-Symphonie „Antar“, symphonische Dichtung „Sheherazade“, Symphonien, Opern [Die Mainacht] usw.). An diese Hauptrepräsentanten gliedern sich eine Reihe jüngerer Komponisten an, von denen Alexander Glasunoff (geb. 1865) mit symphonischen Dichtungen, einer „Orientalische Rhapsodie“ u. a., Anton Arensky (geb. 30. Juli 1861 zu Nowgorod, gest. 5. Februar 1906 zu Tarioki (Finnland) mit Opern und Kammermusikwerken und Sergei Rachmaninoff (geb. 1873, Oper Aleko 1893, Orchester- und Kammermusik) genannt seien.

Rubinstein. Tschaikoffski. Eine Ausnahmsstellung nahmen unter den russischen Komponisten Anton Rubinstein und Peter Tschaikoffski ein, welche zwar beide in einzelnen Werken auch nationalrussische Musik gegeben haben, aber doch ihren Ehrgeiz höher spannten und zu den internationalen Komponisten universeller Richtung gerechnet sein wollen. Als Romantiker der Instrumentalmusik dokumentiert sich Rubinstein in vielen seiner Klaviersachen (Barkarolen, Préludes, Etüden, Bal costumé usw.), die aber in der Mehrzahl stark nach Seite des Virtuosen neigen, als wirklicher Programmmusiker sogar in den musikalischen Charakterbildern (für Orchester) „Faust“, „Iwan IV.“, „Don Quixote“, auch der zweiten seiner 6 Symphonien („Ozean“). Ueberhaupt

steht aber sein ganzes Schaffen im Banne der Richtung Schumanns mit mäßiger Hinneigung zu deren Ueberbietung durch Berlioz und Liszt. Mit seinen Opern („Feramors“ 1863, „Die Makkabäer“ 1875, „Nero“ 1879 usw.) steht er auf einem Meyerbeer nahen Standpunkt. Die Zugkraft seiner Opern erwies sich durchweg als nicht nachhaltig und auch mit seinen „geistlichen Opern“: „Der Turm von Babel“, „Das verlorene Paradies“ und „Moses“ (1887) vermochte ein stärkeres Interesse nicht zu erregen. Trotz einer Fülle packender Wirkungen, die wirklich warmer Empfindung und überraschender Kraft des Ausdrucks ihre Entstehung verdanken, ist doch Rubinsteins Schaffen leider so ungleich und so heterogene Elemente aufweisend, daß eine nachträgliche Würdigung seines Wertes schwerlich zu hoffen ist.

Peter Tschaikoffski, geb. am 25. Dez. 1840 zu Wotkinsk, gest. 6. Nov. 1893 zu Petersburg (an der Cholera), hat sich in den letzten Jahren seines Lebens eine bedeutende Stellung unter den neueren Komponisten errungen; doch werden auch seine Werke der Zeit schwerlich trotzen, trotz auszeichnender Eigenschaften. Es ist schade, daß nicht der sanfte, liebenswürdige, zarte Tschaikoffski (besonders in seiner Klaviermusik) und der Stockrusse mit Juchtenstiefeln und Knute zwei Personen sind; beide würden in ihrer Art respektabel sein. Mit seinen symphonischen Dichtungen „Der Sturm“, „Francesca da Rimini“, „Manfred“, „Romeo und Julia“ und „Hamlet“ steht Tschaikoffski durchaus auf dem Boden der Programmmusik, nur ist seine Tonsprache nicht der Berlioz' und Liszts, sondern vielmehr der Schumanns verwandt. Von seinen sechs Symphonien fiel besonders die letzte (pathétique) auf und erlebte viele Aufführungen. Seine Opern sind mit Ausnahme eines vereinzelten Versuchs („Eugen Onegin“, 1892 in Hamburg) nicht über Rußland hinausgedrungen. Viele schöne Momente enthalten seine Kammermusikwerke, auch seine Lieder.

Die tschechischen Komponisten. Auch auf das von jeher einen stattlichen Stamm guter Musiker stellende Böhmerland griff die nationalistische Strömung der Musik über. Ich nenne zuerst die Namen Franz Skraup (1801 bis 1862, lange Jahre Opernkapellmeister in Prag, zuletzt in Rotterdam), der 1826, nachdem die italienische Oper 1807 in Prag ganz eingegangen und unter K. M. von Weber die deutsche Oper sich allmählich zu großer Höhe gehoben hatte, den ersten Versuch mit einer tschechischen Operette machte („Der Drahtbinder“) und bald weitere folgen ließ („Udalrich und Bozena“, „Libussas Hochzeit“). 1862 wurde die Emanzipation der tschechischen Musik durch den Bau des „böhmischen“ Nationaltheaters“ markiert. Schnell entwickelte sich nun die nationale Opernkomposition zu größeren Dimensionen; es folgt Franz Skuhersky (1830 bis 1892, „Vladimir“, „Lora“, „General“), K. Schebor (geb. 1843 „Die Templer in Mähren“, „Drahomira“ u. a.), Wilhelm Blodek (1834—74, „Im Brunnen“), der auch als Kammermusiker respektable Karl Bendel (1838—1897, „Lejla“, „Bretislaw“ usw.), Jos. Rich. Rozkosny (geb. 1833, „Nikolaus“, „Zavis von Falkenstein“ usw.), und auch die bedeutsame Erschei-

nung Friedrich Smetanas nimmt von der nationalen Oper ihren Ausgang.

Smetana ist am 2. März 1824 zu Leitomischl geboren und starb 12. Mai 1884 [seit einiger Zeit geistig gestört] zu Prag. Smetana war mit der Pianistin Katharina Kolar verheiratet, welche in Gotenburg, wo er als Dirigent 1856 engagiert wurde, dem Klima zum Opfer fiel. Smetana selbst, seit 1866 wieder in Prag, verlor 1871 gänzlich das Gehör. Dies tragische Schicksal bildet den Vorwurf des Streichquartetts „Aus meinem Leben"; auch mit den symphonischen Dichtungen „Mein Vaterland" (Moldau, Visegrad, Tabor usw.), „Prager Karneval", „Wallensteins Lager", „Richard III.", „Hakon Jarl" zeigt sich Smetana als Nachfolger von Berlioz und Liszt. Von seinen böhmischen Opern hat die erste, „Die verkaufte Braut" (1866), auch auf deutschen Bühnen Beifall gefunden.

Zu den schöpferkräftigsten der tschechischen Komponisten gehören auch **Eduard Naprawnik**, geb. 24. August 1839 zu Bejst, seit 1869 Kapellmeister der russischen Oper in Petersburg (Opern „Der Sturm", „Die Bewohner von Nishnij Nowgorod", „Harold", symphonische Dichtung „Der Dämon" u. a.), und **Zdenko Fibich**, geb. 21. Dezember 1850 zu Seborschitz, gest. 15. Okt. 1900 zu Prag, wo er seit 1876 Kapellmeister am böhmischen Nationaltheater war (symphonische Dichtungen „Othello", „Toman und die Nymphe", „Frühling" u. a., Operntrilogie „Pelops' Brautwerbung" u. a. m.). Der Hauptrepräsentant der tschechischen nationalen Kunst ist aber zurzeit Anton Dvorak.

Anton Dvorak ist am 8. Sept. 1841 zu Mühlhausen bei Kralup geboren und starb am 1. Mai 1904 in Prag. Er erhielt seine Ausbildung an der Prager Organistenschule und hat, abgerechnet die drei Jahre, wo er dem lockenden Rufe nach Neuyork folgte (Direktor des Nationalkonservatoriums 1892—95), bis zum Tode in Prag gewirkt, zuerst im Orchester, später als Kompositionslehrer am Konservatorium. Durch den Allgemeinen deutschen Musikverein (Liszt), besonders aber später durch Bülows Konzerte wurden Dvoraks Kompositionen aufs beste auch in Deutschland eingeführt. Wenn auch hie und da etwas roh und grob daherfahrend, ist doch Dvoraks Musik von einer seltenen Frische und Verve.. Das Programm tritt hinter die nationale Eigenart entschieden zurück und wird nicht aufdringlich (Slavische Tänze, Slavische Rhapsodie, Dumka, Furiant, „Legenden", Ouvertüren-„Hussitzka", „Mein Heim", „Karneval", „Othello", „In der Natur", ein paar symphonische Miniaturdichtungen „Der Wassermann", „Die Mittagshexe", „Das goldene Spinnrad" usw.). Mit 5 Symphonien, zahlreichen Kammermusikwerken, der Kantate „Die Geisterbraut", dem Oratorium „St. Ludmilla", und einem halben Dutzend Opern („Der Bauer ein Schelm", 1878, „Der Teufel und die wilde Käthe", 1899), steht aber Dvorak, der mit Brahms befreundet war, entschieden in der Reihe der bedeutenderen Komponisten der jüngsten Vergangenheit.

Das junge Frankreich. Fragen wir nach den Komponisten, welche in Frankreich die durch Schumann,

Berlioz und Liszt gegebenen Anregungen weiter verfolgt haben, so treten vor allem die Namen Gounod, Ambr. Thomas und Saint Saëns als die bedeutendsten hervor. Ihnen schließen sich César Franck und V. d'Indy an.

Charles Gounod (1818—93) ist in erster Linie Opernkomponist und als solcher der entschiedenste Vertreter der Romantik in Frankreich („Faust" 1859, „Romeo und Julie" 1867); auch einige Chorwerke (Trauerkantate „Gallia" 1871), Messen, Tedeum, Stabat Mater usw. reihen ihn den Epigonen der Klassiker mit romantischer Färbung an.

Ambroise Thomas (1811 bis 1896) ist eine ganz ähnliche Erscheinung wie Gounod, ebenfalls durchaus lyrisch, nicht ganz so distinguiert, weichlicher (Oper „Mignon", „Hamlet" und „Francesca da Rimini").

Dagegen ist Camille Saint-Saëns (geb. 9. Okt. 1835 in Paris) trotz der zum Teil guten Erfolge seiner Opern („Samson und Delila", „Heinrich VIII.") ein entschiedener Vertreter der Romantik der Instrumentalmusik. Seine symphonischen Dichtungen „Phaëton", „Das Spinnrad der Omphale", „Die Jugend des Herkules" und „Danse macabre", gehören ganz bestimmt zu den erfreulichsten Produkten, welche die Programmmusik hervorgebracht hat, und zwar darum, weil sie nur al fresco gemalt sind und sich nicht den Schein besonderer Tiefsinnigkeit im Detail geben.

César Franck, geb. am 10. Dezember 1822 zu Lüttich, gest. am 9. Nov. 1890 zu Paris, wo er seit langem Organist und seit 1872 Orgelprofessor am Konservatorium war, ist eigentlich erst nach seinem Tode bekannt geworden, besonders durch sein Chorwerk „Die Seligpreisungen" (aus der Bergpredigt) auch in Deutschland. Francks Musik ist durchaus auf dem Grunde Berliozscher und Lisztscher Lehren und Bestrebungen erwachsen, besonders die symphonischen Dichtungen „Die Djinns" (Orchester und Klavier), „Die Aeoliden", „Der wilde Jäger", „Psyche"; aber auch seine Kammermusikwerke versuchen an die Stelle der herkömmlichen Formen eine mehr zerfließende motivische Arbeit zu setzen.

Vincent d'Indy, geb. am 27. März 1851 zu Paris, seit 1896 Direktor der Schola cantorum (eines historische Bildung anstrebenden Konservatoriums), ist Francks Schüler und auch sein Geisteserbe (symphonische Ballade „Der verzauberte Wald", Orchesterkonzert „Sauge fleurie", Ouvertüre „Antonius und Kleopatra", Symphonie „Hunyadi Janos", dramatische Legende „Das Lied von der Glocke", Opern „Fervaal", Brüssel 1897 und „L'étranger", Brüssel 1903).

Von den belgischen Komponisten ist hier besonders Peter Benoit anzuschließen, geb. am 17. August 1834 zu Harlebeke in Flandern, gest. 8. März 1901 zu Antwerpen, der begeisterte Verfechter der Verselbständigung der flamändischen Musik, Direktor des kgl. Konservatoriums zu Antwerpen, der mit seinen großartig angelegten Chorwerken „De Oorlog" („Der Krieg"), „Die Schelde", „Der Rhein" usw. entschieden sogar in Berliozschen Bahnen wandelt und mit seiner Musik zu „Charlotte Corday" über Wagner hinaus zum Melodram weitergeht. Ein bemerkenswerter jüngerer belgischer Komponist ist Edgar

Tinel (geb. 27. März 1854 zu Sienag in Ostflandern, seit 1909 Direktor des Brüsseler Konservatoriums), dessen Oratorium „Franziskus“ die Aufmerksamkeit auf sich zog.

Brahms. Bruckner. Reger. Ganz allmählich bildete sich in Johannes Brahms ein Gegengewicht gegen die sich breit machenden Leistungen der Programmmusiker. Anfänglich zur Schumannschen Schule gerechnet, wuchs sich Brahms mehr und mehr zu einem Antipoden der Neuromantiker aus und wurde von den Liszt-Wagnerianern in Acht und Bann getan. Zwar hat Brahms eine „Tragische Ouvertüre“ und eine humoristische Wirkungen nicht verschmähende „Akademische Festouvertüre“ geschrieben, ist aber in der Ausnutzung der darstellenden Fähigkeiten der Instrumentalmusik nicht weiter, ja nicht soweit gegangen wie Beethoven. Gewiß ist seine Musik ausdrucksvoll, ja sie ist Ausdruck sogar in dem Sinne der Hauseggerschen Schrift („Die Musik als Ausdruck“, 1885); aber Brahms hat soviel zu sagen, in seiner Seele lebt eine so reiche Fülle nach Ausdruck verlangender Ideen, daß ihm der Gedanke fern liegt, einen dritten zu suchen, dessen Empfinden er auszudrücken unternähme. Seine Fähigkeit, bestimmt zu charakterisieren, hat Brahms zur Genüge dargetan, wo das Dichterwort mit der Musik geht, so in den die mannigfaltigsten Beleuchtungen erfordernden Liedern, in der „Rhapsodie“ für Altsolo mit Orchester und abschließendem Männerchor (welche unter seinen Händen zu einem Beethovenmonument geworden ist), im „Triumphlied“ (1871), „Schicksalslied“, „Gesang der Parzen“, der „Nänie“, dem „Deutschen Requiem“ — diese Werke genügen vollauf, die Bedeutsamkeit und den Empfindungsgehalt seiner Instrumentalwerke zu verbürgen. Aber was seine Gegner an denselben vermissen, ist ihre auszeichnendste Eigenschaft: die Scheu vor allem aufdringlichen Wesen, die Vermeidung alles Massigen der Instrumentierung, alles Phrasenhaften der Figurierung und auch des gemeinen Elans der Melodieführung. Brahms Musik ist der denkbar vollkommenste Gegensatz zu allem bühnenmäßig Posierenden, sie ist in eminentem Sinne intimer und unmittelbar individueller Ausdruck. Deshalb bedarf ihr Abstand von der durch Wagners Bühnenmusik beeinflußten Instrumentalmusik keiner weiteren Erläuterung. Der hervorragendste Repräsentant dieser letzteren ist Anton Bruckner, wie sich sogleich äußerlich in der Herübernahme des Opernorchesters in die Symphonie dokumentiert, aber auch aus seiner Musik nach wenigen Takten überall sofort kenntlich wird. Deshalb ist auch Bruckner von Anfang an von den Wagnerianern gegen Brahms ausgespielt worden. Aber die Agitation zu seinen Gunsten hat nicht erreichen können, daß seine Werke wie die Brahms' sich im Repertoire der bedeutendsten Konzertinstitute festsetzten, trotz ihres bestechenden Glanzes, ihrer modernen Harmonik und ihrer kontrapunktischen Meisterschaft. Die Aufführung einer Brucknerschen Symphonie ist überall ein äußeres Ereignis geblieben, nicht aber zum inneren Erlebnis geworden.

Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 zu Hamburg geboren und starb am 3. April 1897 zu Wien. Bereits 1853 machte

Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik auf ihn als einen künftigen Messias aufmerksam, freilich zu einer Zeit, wo Brahms noch ganz im Fahrwasser der Schumannschen Romantik segelte und seine späteren Ideale noch nicht ins Auge gefaßt hatte. Aber der Ernst, mit dem sich der in solcher Weise der allgemeinen Aufmerksamkeit exponierte junge Künstler in der Folge der Vertiefung seiner Arbeit zuwandte und bei den Größten und Edelsten der Kunst in die Schule ging, von allen lernte und aus ihrem Verständnis Früchte zog, ist doch wohl wenigstens zum Teil die Wirkung der Schumannschen Empfehlung: er bemühte sich, die Prophezeiung wahr zu machen und mehr zu werden als ein Epigone. Trotzdem Brahms das Alter von 64 Jahren erreicht hat, überschreitet die Zahl seiner Werke 100 nur um wenige Ziffern, und einen großen Teil derselben bilden die nur wenige Nummern enthaltenden Liederhefte. Wie Beethoven machte es sich Brahms zur Aufgabe, seine Werke voll ausreifen zu lassen und verschmähte die Schnellfertigkeit: daher die Gedrungenheit seiner Konzeption und die Schwerverständlichkeit seiner Werke, welche deren Reiz bei wachsender Vertrautheit stetig zunehmen läßt. Brahms hat, ähnlich wie Beethoven, fast nur der Komposition leben dürfen. Abgesehen von seinen dem Erwerb seines Unterhalts durch Unterricht gewidmeten Jugendjahren, einer ein paar Jahre währenden Tätigkeit als Musikdirektor am Hofe zu Detmold und einer zweimaligen Dirigententätigkeit in Wien (1863 bis 1864 Singakademie, 1871—74 Gesellschaftskonzerte) hat Brahms seit 1862 als Komponist in junggeselliger Einhäusigkeit wie Beethoven gelebt, und zwar fast ausschließlich in Wien, das er als seine geistige Vaterstadt liebte. Unter seinen Orchesterwerken stehen die vier Symphonien obenan, die erste noch aus dem Schumannschen Orchesterstil sich herausringende, etwas dicker als seine sonstigen Orchesterwerke instrumentierte C-moll; die das Geheimnis des durchbrochenen Orchestersatzes bereits klarer erkennende in D-dur und die dasselbe bewußt weitersteigernden in F-dur und E-moll. Die beiden liebenswürdigen Serenaden in D-dur und A-dur gehören seiner ersten Schaffensperiode an und atmen sogar Mozart-Haydnschen Geist. Zu den charaktervollsten Leistungen Brahms' gehören die meisterhaften Variationen über ein Thema von Haydn op. 56 für großes Orchester. Brahms hat die Bedeutung der Variationenkunst für Beethovens Schaffen wohl begriffen und ebenfalls eine ganze Reihe von Variationwerken für Klavier zu 2 und 4 Händen geschaffen. In seiner Kammermusik schwankt Brahms zwischen Anschluß an Schumann und Beethoven, findet aber zuletzt auch hier den Weg zu der „durchbrochenen" Arbeit, die für alle seine späteren Werke charakteristisch ist. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Brahms' gab N. Simrock heraus (1898); Charakteristiken seines Lebens und seiner Werke schrieben H. Deiters (1880, 2. Teil 1898) und Heinrich Reimann (1897), eine ausführliche Biographie Max Kalbeck (1.—3. Teil 1908—10, bis 1881 reichend).

Anton Bruckner ist am 4. Sept. 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren und starb

am 11. Okt. 1896 zu Wien, wo er seit 1868 Hofkapellorganist und Kompositionslehrer am Konservatorium war. Die Zahl der Werke Bruckners ist eine auffallend kleine, doch wurde er als Komponist erst bekannt, nachdem er über 50 Jahre zählte, so daß anzunehmen ist, daß seine Jugendarbeiten überhaupt nicht an die Oeffentlichkeit gedrungen sind. Außer 8 Symphonien und 3 Sätzen einer neunten, kennt man von Bruckner nur noch ein in demselben großen Stile geschriebenes Tedeum, drei Messen mit Orgel, Psalm 150 für Soli, Chor und Orchester und eine Anzahl Gradualien, Antiphonen usw., zwei Männerchöre mit Orchester („Germanenzug" und „Helgoland") und ein Streichquintett.

In die Gefolgschaft von Brahms ist Max Reger zu stellen, geb. 19. März 1873, da derselbe nicht nur persönlich stark im Banne von Brahms' Eigenart steht, sondern auch ähnlich wie Brahms im Zurückgehen auf Bach und seine kontrapunktische Kunst ein Gegengewicht gegen die Schrankenlosigkeit des modernen modulatorischen Wesens sucht und findet, wenn auch bis jetzt ein völlig befriedigender Ausgleich dieser widerstrebenden Faktoren in seinem Schaffen noch nicht erreicht ist. Doch hat er durch seine Orgelwerke und seine Kammermusik mit Klavier sich bereits eine hohe Stellung in der allgemeinen Schätzung errungen, und auch einige größere Chorwerke und mehrstimmige Gesänge ziehen die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn. Das Gesamtergebnis seines Schaffens (er hat die Opuszahl 100 schon weit überschritten) macht aber zurzeit noch den Eindruck der Ruhelosigkeit und Hast, der absichtlichen Steigerung der aufgewandten technischen Mittel und der Ueberbietung der Zeitgenossen in der Freiheit der Formgebung. Dadurch hat er sich in gewissem Sinne neben Richard Strauß gestellt, obgleich beide im Grunde geradezu Antipoden sind. Vielleicht ist zu hoffen, daß er in der Stellung als Hofkapellmeister in Meiningen, die er 1911 antrat, Anregung und Muße zur Abklärung seines Stils findet. Besonders für die Weiterpflege der Symphonie wird man Hoffnungen auf ihn setzen dürfen. Von seinen bisherigen Orchesterwerken haben die Variationen über ein Thema von J. A. Hiller op. 100 am stärksten angesprochen.

Kiel. Herzogenberg. Bruch. Blumner. Hofmann. Noch müssen wir einer Reihe ernst schaffender Künstler gedenken, welche der Zufall in Berlin zusammengeführt hat (was ihre Abtrennung von anderen, ihnen verwandten, bereits besprochenen, entschuldigen mag), Komponisten, die obwohl in der Romantik wurzelnd, doch eine entschiedene Tendenz zur Abklärung im Sinne der klassischen Ideale zeigen und mehr oder minder im Gegensatz gegen die gesteigerten Aspirationen der Neuromantik stehen. Friedrich Kiel ist vielleicht von diesen allen der am unzweideutigsten diese Tendenz zum Ausdruck bringende, wenigstens mit seinen großen geistlichen Chorwerken, der „Missa solemnis" (1867), dem Oratorium „Christus" (1874), den beiden Requiems op. 20 und op. 80, dem Stabat Mater (1862), Tedeum (1866) und Psalm 130 (1863). Die Kammermusikwerke Kiels stehen wohl Schumann etwas näher, doch ebenfalls mit klassizistischer Tendenz. Fr. Kiel, geb. 7. Okt. 1821 zu Puderbach

bei Siegen, gest. 14. Sept. 1885 in Berlin, war seit 1870 Kompositionslehrer an der Kgl. Hochschule für Musik, lebte aber schon seit 1842 in Berlin, war Schüler Dehns und bald selbst ein hochangesehener Lehrer, dem Schüler aus allen Landen zuströmten.

Heinrich von Herzogenberg, geb. 10. Juni 1843 in Graz, gest. 9. Okt. 1900 in Wiesbaden, Mitbegründer des Bachvereins in Leipzig und 1875 dessen Leiter, seit 1885 Nachfolger Kiels an der Kgl. Hochschule in Berlin, war in jungen Jahren ein der Romantik nicht abholder Komponist (symphonische Dichtung „Odysseus"), der aber in seiner Kammermusik immer einer streng kontrapunktischen Arbeit zuneigte und durch seine großen Chorkompositionen sich als würdiger Nachfolger Kiels bewährt hat (Requiem op. 72, Messe op. 87, Oratorium „Die Geburt Christi" op. 90, „Passion" op. 93 u. a.).

Max Bruch, geb. 6. Jan. 1838 zu Köln, nach wechselnder Tätigkeit als Dirigent zu Koblenz, Sondershausen (Hofkapelle), Berlin (Sternscher Gesangverein), Liverpool, Breslau (Orchesterverein), 1891-1900 wie Herzogenberg Vorsteher einer Meisterschule an der Kompositionsabteilung der Berliner Kgl. Hochschule war durch Dezennien der Beherrscher der Konzertsäle mit seinen großen weltlichen Chorwerken „Frithjof" (1864), „Schön Ellen", „Odysseus" (1873), „Arminius", „Das Lied von der Glocke", „Achilleus" (1885) und des „Feuerkreuz", zu denen aber eine große Zahl Männer- und Frauenchöre mit Orchester kommen und in der Folge noch die beiden Oratorien „Moses" (1894) und „Gustav Adolf" (1898) und das Chorwerk „Nal und Damajanti" (1903). Seine Opern (Loreley, Hermione) vermochten nicht, sich Geltung zu verschaffen. Dagegen hatte er mit seinen drei Violinkonzerten, besonders dem ersten in G-moll, außerordentlichen, bis heute nachhaltigen Erfolg. Seine Instrumentalmusik steht entschieden auf romantischem Boden (Schumann); auch mit seinen Chorwerken setzt er die mit Haydns „Jahreszeiten" geschaffene Gattung der Chorballade oder des weltlichen Oratoriums, die durch Schumann zuerst Aufnahme gefunden hatte, weiter fort. Bei Martin Blumner, geb. 21. November 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg, gest. 16. Nov. 1901 in Berlin, seit 1876 Dirigent der Berliner Singakademie und seit 1891 ebenfalls Vorsteher einer Meisterschule, überwog die retrospektive Tendenz, er beschränkte sich fast ganz auf die Komposition von Oratorien und Kirchenwerken („Abraham", „Der Fall Jerusalems", 8 st. Tedeum, Kantate „In Zeit und Ewigkeit"). Dagegen ist Heinrich Hofmann, geb. 13. Jan. 1842 zu Berlin, gest. 16. Juli 1902 in Großtabarz, ein Romantiker der Schumann- und Mendelssohnschen Richtung von reinstem Wasser (Symphonie „Frithjof", Suite „Im Schloßhof", Scherzo „Irrlichter und Kobolde", auch viele charakteristische Klaviersachen, Chorwerke: „Die schöne Melusine", „Aschenbrödel", „Editha", „Prometheus", „Nornengesang" usw.). Als Opernkomponist hatte auch er nur vorübergehende Erfolge.

Hier ist wohl der rechte Ort auch Ludwig Meinardus' zu gedenken, der mit seinen Oratorien „Simon Petrus", „Luther in Worms", „Gideon" und „König Salomo" und einer großen

Reihe von Chor-, Orchester- und Kammermusikwerken nach Kiel und Bruch genannt werden muß (geb. 17. Sept. 1827 zu Hooksiel in Oldenburg, gest. 10. Juli 1896 in Bielefeld). Auch Joseph Brambach, geb. 1831 zu Bonn, mit seinen Chorwerken „Velleda", „Alkestis", „Kolumbus" und „Das Eleusische Fest", sowie Georg Vierling, geb. 1820 zu Frankental in der Pfalz, gest. 1. Mai 1901 in Wiesbaden, mit „Hero und Leander", „Der Raub der Sabinerinnen", „Alarichs Tod" und „Konstantin" — heute schon fast ganz wieder vergessen — müssen hier in Erinnerung gerufen werden.

Richard Strauß und die Zukunft der Programmmusik. Ziemlich isoliert steht heute Richard Strauß da als Vertreter der extremen, die Tradition der Berlioz-Liszt-Schule weiterführenden Richtung der Programmmusik. Denn nur mit geringeren Kräften sekundieren ihm die Paul Geisler („Der Rattenfänger von Hameln", „Till Eulenspiegel"), Felix Weingartner („König Lear", „Die Gefilde der Seligen") und die genannten Skandinavier, Russen, Tschechen und Franzosen, während die deutschen Kunstgenossen verwandter Richtung es vorziehen, sich auf charakteristische Ueberschriften von Ouvertüren oder Symphoniesätzen (Schulz-Beuthen, Mahler) zu beschränken, den Eiertanz durchgeführter Ausdeutung eines detaillierteren Programms aber vermeiden. Mit Strauß' „Also sprach Zarathustra" (nach Nietzsche) dürfte aber wohl der Wahn der Komponisten, daß die Musik imstande sei, dem Dichter überallhin zu folgen, seine Gipfelung erreicht haben und zur heilsamen Selbsterkenntnis gelangt sein. Wo das Operieren mit abstrakten Begriffen anfängt, ist das Gebiet der Musik zu Ende und nur noch mit bornierten Trugschlüssen weiterzuführen. Die außergewöhnliche Beherrschung der koloristischen Mittel der Instrumentation, welche Strauß in seiner symphonischen Dichtung „Tod und Verklärung" bewiesen hat, verdient ebenso rückhaltlose Anerkennung, wie die Häßlichkeit des Vorwurfs, die mit gewissen Wereschtschaginschen Gemälden konkurriert, energische Ablehnung heischt. Es ist interessant, zu sehen, daß die Musik soweit gehen kann, daß sie sogar Uebelbefinden erregt, aber es ist nicht wünschenswert, sie auf solchen Pfaden weiterzuführen. Gegen Scherze wie „Till Eulenspiegels lustige Streiche" und den Versuch, Telemann und Rubinstein in der Zeichnung der Abenteuer Don Quixotes zu übertreffen, wird niemand etwas einwenden. Auch den „Don Juan" (nach Lenau) wird man sich gerne einmal nur symphonisch vormalen lassen. Aber es muß immer und immer wieder dagegen protestiert werden, daß in irgend einem Sinne die zur Erweckung bestimmter Assoziationen verwendete Musik höher gewertet werden müßte als die reine, absolute Musik, die nur direkte Emanation der Phantasie des Komponisten ist und nichts anderes vorstellen will oder soll, als sie ist.

Die sehr reservierte Aufnahme, welche die letzte symphonische Dichtung Straußs „Ein Heldenleben" (1895) und auch die bereits wieder mehr in die Bahnen der Symphonie zurücklenkende „Sinfonia domestica" (1904) gefunden haben, erstere wegen des Uebermaßes von Selbstbespiege-

lung, letztere wegen des Mißverhältnisses zwischen dem spießbürgerlichen Inhalt und den zu ihrer Darstellung aufgewendeten bombastischen Mitteln, sind wohl der Grund, weshalb Strauß sich neuerdings von der Instrumentalmusik abgewendet hat und aufs neue eine nunmehr von sensationellem Erfolge gekrönte Tätigkeit als Opernkomponist entfaltet. Die schon 1894 mit dem Musikdrama „Gudrun" versuchte Nachfolge Wagners hat er aber aufgegeben und mit den neuen Werken „Feuersnot" (Dresden 1901), „Salome" (Dresden 1905), „Elektra" (Dresden 1909) und dem „Rosenkavalier" (Dresden 1911) Bahnen eingeschlagen, die ihn von Wagners Idealen sehr weitab geführt haben. Eine Verquickung der bedenklichsten Elemente der laszivem Operette mit solchen der romantischen Oper, aber mit Ueberbietung von deren Schauerwirkungen ins unerhörte, Chocs für die verbrauchten Nerven der Menschen des 20. Jahrhunderts, hat eine vollständige Verwirrung aller ästhetischen Begriffe bewirkt und eine besonnene Wertung der neuen Leistungen Strauß' fast zur Unmöglichkeit macht. Tatsächlich steht die Kritik seinen neuesten Schöpfungen ratlos gegenüber, die stilistisch ein unangenehmes Gemisch heterogenster Manieren bieten und zwischen Absurdität und Banalität schwanken. Aber seine Erfolge sind blendend, für die Kunstgenossen ernster Richtung geradezu erdrückend und vernichtend. Daß ein gut Teil derselben auf die dramatischen Stoffe zu schieben ist, die er wählte, steht wohl außer Frage und was von seiner Größe übrig bleiben wird, wenn der Reiz der Neuheit geschwunden, muß die Zeit lehren. Schon heute steht aber doch soviel im Gemeinkunstsinn fest, daß Strauß' Musik einen ernsten Vergleich mit derjenigen der unbestrittenen Großmeister (Beethoven, Wagner) nicht aushält.

Richard Strauß ist am 11. Juni 1864 zu München geboren als Sohn des Waldhornisten Franz Strauß, ausgebildet von Hofkapellmeister Meyer daselbst, komponierte bereits als 6jähriger Knabe und trat von seinem 16. Jahre ab mit Kompositionen in die Oeffentlichkeit (Streichquartett op. 2). Seit 1883 machte Hans von Bülow durch Aufführung seiner Suite für 13 Blasinstrumente op. 7 auf den Reisen der Meininger Kapelle auf sein Talent aufmerksam. 1885 wurde er als Hofmusikdirektor unter Bülow in Meiningen angestellt. Dort bekehrte den bis dahin (auch mit seiner F-moll-Symphonie op. 12) klassizistische Bahnen wandelnden jungen Komponisten Alexander Ritter für die Ideale der Neuromantiker. Nach einer Reise nach Italien, die ihn zur Komposition der symphonischen Phantasie „Aus Italien" (G-dur op. 16) anregte, wurde Richard Strauß 1886 Hofmusikdirektor in München. 1889—94 funktionierte er als Hofkapellmeister in Weimar, wo er sich mit der Sängerin Pauline de Ahna verlobte, 1894—98 als Hofkapellmeister in München (1897 designierter Nachfolger Levis), und erhielt 1898 die Berufung in die Nachfolge Weingartners als Kgl. Hofkapellmeister in Berlin (1908 Generalmusikdirektor).

Was wird die Zukunft der Instrumentalmusik bringen? Wird es gelingen, mit der von Brahms

angebahnten Erweiterung der Harmonik im Rahmen der festgehaltenen Tonalität die Fétissche Idee der Aufhebung des Tonartbegriffes aus dem Felde zu schlagen?

Die Erfolge von Strauß und Reger scheinen das Gegenteil zu verkünden. Aber in der immer mehr erstarkenden Hinneigung der Gegenwart auf die Musikschätze der Vergangenheit, die sich nicht nur in historischen Studien und Neuausgaben, sondern auch in einer wirklichen Wiederbelebung längst verklungener Musik kundgibt, bereitet sich doch vielleicht ein Regenerationsprozeß unseres gesamten Musiklebens vor, der zu einer Gesundung des verirrten Geschmacks führt und die Verirrung ins Virtuosenhafte abschüttelt.

XII.

Die moderne Oper.

Verfall des Singspiels. Die Märchen- und Zauberposse. Die Regeneration der Oper durch Rückkehr zur Natur und Bedeutsamkeit hatte in Gluck und Mozart gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Abschluß gefunden. Das deutsche Singspiel entartete aber, nachdem es die schöne Frucht des Liedes zeitigen geholfen, bald wieder zur Posse und Farce niedrigkomischer Tendenz. Besonders war in Wien neben dem Nationalsingspiel seit 1781 in dem von Marinelli eröffneten Leopoldstädter-Theater eine spezielle Pflegstätte der burlesken Operette und Posse entstanden und selbst die Aufführungen im Kärnthnertortheater nahmen genug derbkomische Elemente auf. Die Hauptkomponisten für diesen Bedarf waren Wenzel Müller (1767 bis 1835, vgl. das vollständige Verzeichnis seiner 225 Operetten, Pantomimen usw. im 2. Supplement von Riemanns Opernhandbuch), Franz Volkert (1767 bis 1845), Roser v. Reiter (1779—1830), Ferdinand Kauer (1751—1831, „Das Donauweibchen"), Franz Tuczek (1755—1820), Jak. Ph. Riotte (1776—1856), Franz Gläser (1798—1869, „Des Adlers Horst"), Adalbert Gyrowetz (1763 bis 1850, „Der Augenarzt"), und Adolf Müller (1801—1886, ca. 500 Bühnenstücke, besonders Musik zu Possen von Nestroy und Anzengruberschen Bauernkomödien) u. a. m. Das Zurückgehen auf die Volkskomödie mit ihrem Hexenspuk und Wunderzauber bereitete aber in gar nicht zu unterschätzender Weise die Entstehung der romantischen Oper vor — es wären aber Hunderte von Operetten zu nennen, in denen der Zauberspuk, die Ritterromantik, überhaupt die ganze Welt des deutschen Märchens und der Sage in einer allerdings oft sehr fragwürdigen Gestalt zuerst auf die Bühne kommt und der romantischen Oper den Boden bereitet. Der Gedanke, ohne Beimischung komischer Elemente oder doch mit möglichster Zurückdrängung derselben das mystische Element dieser Stoffe für eine tiefergehende Bühnenwirkung auszubeuten, lag daher sozusagen in der Luft. Ja, schließlich hatte sogar Mozarts

„Zauberflöte“ bereits den Weg gewiesen, wie aus der Zauberposse Größeres zu machen sei.

Die heroische Oper. Die nächste Wirkung der durch Gluck bewirkten Rettung der seriösen Oper war die Entstehung der heroischen Oper. Johann Christoph Vogel (geb. 1756 zu Nürnberg, gest. 1788 in Paris), mit seinem „Goldenen Vließ“ (La toison d'or oder Médée à Colchis 1786) und dem erst nach seinem Tode aufgeführten „Demophoon“ (1789), Salieri mit seinen von Gluck protegierten „Danaiden“ (1784), „Horatiern“ (1786) und „Tarare“ (1787) hoben zunächst das Niveau der so oft von den Schablonenkomponisten bearbeiteten alten Stoffe annähernd auf die Höhe des Gluckschen Pathos, Lesueurs „Barden“ (1804), Cherubinis „Medea“ (1797) und „Wasserträger“ (1800), Beethovens „Fidelio“ (1804), Méhuls „Joseph“ (1807) führten an den verschiedenartigsten Sujets die Vertiefung des seriösen Stils durch, Cherubinis „Lodoiska“, „Faniska“ und „Abencerragen“ (1813), Spontinis „Vestalin“ (1807), „Ferdinand Cortez“ (1809) und „Olympia“ (1819) aber führen das Pathos der Gesamthaltung bereits an eine gefährliche Grenze, welche in der Folge Meyerbeer überschritt. Doch sollten zwei Meister, deren Bedeutung nicht auf diesem, sondern dem Gebiete der komischen Oper liegt, je ein Werk stellen, das zu den besten Repräsentanten der großen Oper vor deren Umschlagen zum gemachten Pathos gehört: Auber „Die Stumme von Portici“ (1828) und Rossini seinen „Tell“ (1829). Aus allen diesen Opern spricht eine ganz eigenartige Größe der Gesamtdiktion, eine Art Generalisierung der Empfindung, welche merkwürdig kontrastiert gegen die individualistische Gebarung der gleichzeitig sich in Deutschland entwickelnden romantischen Oper.

Die Nachblüte der italienischen Oper. In Gioachino Rossini erstand Italien ein Opernkomponist, der den alten Ruhm der italienischen Oper noch einmal in neuem Glanze erstrahlen ließ und eine nicht zu verachtende Nachblüte derselben zeitigte. Zwar feierte er seinen größten Triumph auf dem Boden der französischen großen Oper („Tell“ 1829), aber nur um damit seine dramatische Karriere überhaupt abzuschließen; denn obgleich erst 36 Jahre alt (!), entsagte er nach dem eminenten Erfolge des „Tell“ der Bühne und schrieb, obwohl er noch 38 Jahre lebte, nur noch ein paar Kirchensachen (Stabat Mater).

Gioachino Rossini ist am 29. Febr. (2. März ?) 1792 zu Pesaro geboren und starb am 13. Nov. 1868 zu Ruelle bei Paris. Sein Lehrer war der gelehrte Abbate Mattei in Bologna, doch entlief Rossini bald dessen Kontrapunktschule, deren gründliche Absolvierung ihn vermutlich abgehalten haben würde, die Mission zu erfüllen, die ihm beschieden war. Seine ersten Versuche auf der Opernbühne fielen ziemlich mangelhaft aus, doch stand seit seinem „Tankred“ (1813 in Venedig) sein Renommée fest und nicht nur in Italien, sondern überall, wo die italienische Oper noch eine Stätte hatte (Wien, London, Paris, Dresden), flammte ihr Stern noch einmal hell auf. „Die Italienerin in Algier“, „Der Barbier von Sevilla“ (1816), „Othello“, „Aschenbrödel“ (Cenerentola), „Die diebische Elster“, „Die Belagerung von Korinth“, „Semiramis“, „Mo-

ses in Aegypten" usw. sind noch heute wohlbekannte Namen auch in Deutschland, wenn auch nur mehr im Gartenkonzert. Aber der „Barbier von Sevilla" steht fast Mozarts „Figaro" ebenbürtig auch noch auf dem Repertoire der besten Operntheater, von denen die Vor-Rossinische italienische Oper vollständig verschwunden ist. Zunächst begnügte sich Rossini, in seinem Heimatlande seine Triumphe zu feiern, doch faßte er bereits 1822 auch in Wien festen Fuß, wo sein Impresario Barbaja das italienische Theater übernommen hatte. Sein phänomenaler Erfolg verdunkelte vorübergehend auch Beethovens Glanz in Wien. Dann aber ging er nach London und nach fünf Monaten goldbeladen weiter nach Paris als Direktor des italienischen Theaters, machte da als solcher Fiasko und wurde statt dessen zum Generalmusikintendanten ernannt. 1836 bis 1853 lebte er wieder in Italien, ging aber dann nach Paris zurück. Vgl. M. und Léon Escudier, „Rossini, sa vie et ses oeuvres" (1854), Azevedo (desgl. 1865) und Edwards „The life of Rossini" (1869).

Die ganze italienische Melodienfreudigkeit lebte in Rossini noch einmal auf; doch hielt sich sein Ausdruck durchaus an der Oberfläche und erreichte auch im „Tell" nur eine wohl den Franzosen nicht aber den inzwischen durch Beethoven und Weber an andere Forderungen gewöhnten Deutschen voll genügende Kraft des Ausdrucks. Von den zahllosen Opernkomponisten, welche in der Folge Italien noch produzierte, zogen nur Donizetti, Bellini und Verdi in höherem Grade die Aufmerksamkeit auf sich, in England auch Mercadante und Pacini, sowie der geborene Deutsche und akklimatisierte Engländer Julius Benedict (1804 bis 1885). Gaetano Donizetti, geb. 25. November 1797 zu Bergamo, gest. 8. April 1848 daselbst, hat freilich mit keinem seiner Werke einen dem von Rossinis „Barbier" vergleichbaren Anspruch auf die Würdigung der Nachwelt, vielmehr bedeuten seine Opern einen starken Rückfall in die schablonenhafte Faktur der Italiener im 18. Jahrhundert. Doch konnte er von dem wieder geweckten Sinn für die italienische Melodiosität Gewinn ziehen und feierte mit „Anna Bolena" (1831), dem „Liebestrank" (1832), „Lucrezia Borgia" (1833), „Lucia di Lammermoor" (1835), der „Regimentstochter" (1840), der „Favoritin" (1840, diese beide französisch für Paris) und „Linda di Chamounix" (1842 für Wien) große Triumphe. Vincenzo Bellini, geb. 3. Nov. 1801 zu Catania, gest. schon 24. Septbr. 1835 zu Puteaux, stand nur wenige Jahre als Rivale neben Donizetti, dem er an Genie und vor allem an Kritik entschieden überlegen war. Von seinen Opern haben die „Nachtwandlerin", „Norma" (beide 1831) und „Die Puritaner" (1835) sich längere Zeit gehalten; „Norma" ist sogar ein Werk, das einer gewissen Größe nicht entbehrt. Der dritte der genannten Hauptvertreter der Nachblüte der italienischen Oper, Verdi, ragt bis in die Gegenwart hinein und hat den gewaltigen Aufschwung des Musikdramas durch Richard Wagner auf sein Schaffen umgestaltend wirken lassen können, was als Tatsache wenigstens für die Behandlung des Orchesters konstatiert werden muß, im übrigen freilich mehr

auf die gute Absicht und die Nachahmung von Aeußerlichkeiten sich beschränkt. Der Verdi, welcher die Musikgeschichte interessiert, ist weniger der spätere angewagnerte als der originale seiner mittleren Schaffensperiode, welcher „Rigoletto" (1851), „Der Troubadour" (1853) und „La Traviata" (1853) angehören, denen noch die einige Jahre ältere Oper „Ernani" anzuschließen ist. Der Unterschied dieses Verdi gegenüber Donizetti und Bellini liegt in einer ziemlich erheblichen Verstärkung des Ausdrucks. Seine Harmonie ist wesentlich vielgestaltiger, seine Rhythmik oft sogar frappierend und sehr charakteristisch, die dramatischen Akzente der Melodie sind vielfach äußerst wirksam und es läßt sich gar nicht verkennen, daß dieser Verdi die Romantik in der italienischen Oper bedeutet. Eine große Zahl teils durchgefallener, teils nur lokal zu Ansehen gelangter Opern umrahmt die genannten. Zu Weltruf gelangte von den nachwagnerischen „Aida" (1871), „Othello" (1887) und „Falstaff" 1893) nur die erstgenannte, welche als interessantes Schaustück mit fremdländischen Dekorationen und einer romantischen Illustrationsmusik eine erhebliche Zugkraft entfaltete. **Giuseppe Verdi** ist am 9. Okt. 1813 geboren zu Roncole (Parma), lebte zu Genua, gest. am 27. Jan. 1901 zu Mailand. Vgl. A. Pougin: „Verdi, sein Leben und seine Werke" (1887). Ueber das junge Italien weiter unten einige Worte.

Die Spieloper. Während das Singspiel sich in die burleske Operette auflöste, trieb die komische Oper zunächst in Frankreich, in der Folge aber auch in Deutschland einen neuen kräftigen Zweig in der **Konversations-** oder **Spieloper**, welche ein von der italienischen komischen Oper vorgebildetes Element bewußt weiter ausbildete und ein heilsames Gegengewicht gegen das gestelzte Pathos der outrierten heroischen Oper, aber auch gegen die Sentimentalität schuf, welche in der romantischen Oper sich zu entwickeln drohte. Das Wesen der Spieloper beruht darauf, daß ihr Text ein Lustspiel ist und zwar eins mit lebhaftem, pointiertem Dialog, mit Wahrung einer gewissen Höhe des Niveaus, das nicht zum Burlesken herabgehen darf. Gewiß steht Rossinis „Barbier" der Spieloper nahe, ja auch schon Mozarts „Figaro": doch sind die lyrischen Elemente in beiden, besonders aber bei Mozart, noch zu breit ausgeführt; es bedurfte des französischen Esprit, das rechte Agens des neuen Genre zu finden, die flotte Weiterentwicklung der Handlung, den rechtzeitigen Verzicht auf den Gesang, wo es gilt, vorwärts zu kommen, und die Situation durch Rede und Gegenrede schnell zu klären. Der erste Repräsentant des musikalischen Lustspiels ist **François Adrien Boieldieu**, geb. 15. Dez. 1775 zu Rouen, gest. 8. Okt. 1834 zu Jarcy bei Paris, der bereits 1800 mit seinem „Kalif von Bagdad" und 1803 mit „Ma tante Aurore" sich als Beherrscher eines flotten amüsanten Musikstils eingeführt hatte, aber mit seinen drei Hauptwerken „Johann von Paris" (1812), „Rotkäppchen" (1819) und „Die weiße Dame" (1825) die wirkliche Lustspieloper schuf und besonders mit dem letzten Werke sich dauernden Ruhm sicherte. Zwischen jenen ersten und diesen letzten Werken liegt Boieldieus Aufenthalt in Petersburg, das er 1803 aufsuchte, um

den unglücklichen Ehebund mit der Tänzerin Clotilde Mafleuroy durch die Tat zu lösen. 1810 kehrte er nach Paris zurück und wurde 1817 Kompositionsprofessor am Konservatorium. Neben Boieldieu erscheint Daniel François Esprit Auber als Meister der Lustspieloper, geb. 29. Jan. 1782 zu Caen, gest. 13. Mai 1871 (während des Kommuneaufstands) in Paris, dessen „Maurer und Schlosser" (1825) und „Fra Diavolo" (1830) zum dauernden Hauptbestande der komischen Oper der Welt gehören, der aber mit seiner ersten großen Oper „Die Stumme von Portici" (1828) noch größere und nachhaltigere Wirkung hervorbrachte. Nur mit einem ebenbürtigen Werke: „Der Blitz" (1835), stellt sich der durch seine „Jüdin" (1835) zu den Meistern der heroischen Oper zählende Ludovic Halévy (1799 bis 1862) neben Boieldieu und Auber, und auch Boieldieus Lieblingsschüler Adolphe Charles Adam, geb. 24. Juli 1803 zu Paris, gest. 3. Mai 1856 daselbst, von dem die Ouvertüre der „Weißen Dame" (nach Skizzen Boieldieus) herrührt, ist nur wegen seines allbeliebten „Postillon von Lonjumeau" (1836) hier anzuführen. Es ist zu bedauern, daß die Spieloper, welche ein Quell reinsten Kunstgenusses sein kann, ohne daß ästhetische Bedenken die Freude trüben, nicht fleißiger angebaut wurde. Nur drei deutsche Komponisten haben wir zu nennen, welche dem von den genannten Franzosen gewiesenen Wege folgten, Lortzing, Nicolai und Flotow, von denen aber der dritte das Genre nicht mehr ganz rein ausprägt und etwas zum Sentimentalen neigt. Gust. Albert Lortzing, geb. 23. Okt. 1801 zu Berlin, gest. 21. Januar 1851 daselbst, selbst Schauspieler und Opernsänger und daher mit der Bühnentechnik vertraut wie wenige, aber auch Dichter — seine Operntexte schrieb er sich selbst — stellte sich mit den Opern „Die beiden Schützen" (Leipzig Februar 1837), „Zar und Zimmermann" (Dez. 1837), „Der Wildschütz" (1842) und „Der Waffenschmied" (1846) als den Franzosen ebenbürtigen Vertreter Deutschlands auf dem Gebiete der Spieloper hin. Wenn auch seine Komik im Text manchmal eine bedenkliche Grenze streift und seine Späße nicht immer fein sind, so ist doch seine liebenswürdige Musik über jedem Vorwurfe erhaben und man kann nur bedauern, daß die Theaterdirektoren nicht durch häufigere Vorführungen besonders des „Wildschütz", der Produktion der Gegenwart stärkere Anregung zur Bereicherung dieses Literaturzweiges geben. Otto Nicolai, geb. 9. Juni 1810 zu Königsberg, gest. 11. Mai 1849 zu Berlin, Kapellmeister in Wien und später in Berlin, hat mit seinen „Lustigen Weibern von Windsor" (Berlin 1849), Shakespeares übermütiger Falstaffkomödie eine unübertreffliche musikalische Einkleidung gegeben. Leider ist dies sein letztes Werk das einzige auf diesem Gebiete; von seinen ersten Opern („Der Templer", „Die Heimkehr des Verbannten" usw. — sämtlich italienische [!] Opern) hat sich keine gehalten. Friedrich von Flotow, geb. 27. April 1812 in Mecklenburg, gest. 24. Jan. 1883 in Darmstadt, lebte vielfach wechselnd in Paris, Wien und Deutschland, errang aber seine Haupterfolge mit „Alessandro Stradella" 1844 in Hamburg und „Martha" 1847 in

Wien. Aus der großen Zahl seiner sonstigen Werke für die Bühne ist nur die große Oper „Indra“ (Berlin 1853) zu nennen.

Die Pariser Operette. Zu den Hauptursachen der spärlichen Pflege der Spieloper gehört unzweifelhaft das Aufblühen der modernen Karikatur-Operette, jener Pseudokunst, welche nur mehr mit den Empfindungen spielt und jede ernstere Gefühlsregung verbannt. Der Begründer dieses höchst bedauerlichen Genres, das die Franzosen hübsch mit „musiquette“ charakterisieren, ist Florimond Ronger (1825—1892), bekannt unter dem Namen Hervé, der seit 1854 in Paris die „Folies concertantes“ eröffnete (später „Folies dramatiques“ genannt), denen bereits 1855 sein Gesinnungsgenosse und Konkurrent Offenbach die Bouffes parisiens zur Seite stellte. Während Hervés Produkte ziemlich beschränkten lokalen Erfolg hatten, verbreiteten sich diejenigen Offenbachs mit Blitzesschnelle über die Welt, und brachten den musikalischen Geschmack gründlich herunter.

Jakob Offenbach ist am 21. Juni 1819 zu Köln geboren und starb am 5. Okt. 1880 zu Paris. Als Sohn eines jüdischen Kantors verfolgte er anfänglich eine ernstere Richtung, begriff aber bald die Bedürfnisse des Pariser Publikums und produzierte in Menge jene tendenz- und morallosen Stücke, in denen sich der ganze Leichtsinn des Pariser eleganten Lebens spiegelt: „Orpheus in der Unterwelt“ (1858), „Die schöne Helena“ (1864), „Pariser Leben“ (1866), „Die Großherzogin von Gerolstein“ (1867) usw., welche in Hunderten von Aufführungen nacheinander die Theater füllten und mit ihren — wie gar nicht zu bestreiten — von wirklicher Begabung inspirierten leichtfertigen Melodien den Sinn für ernstgemeinte Musik sehr stark schädigten. Das letzte Werk Offenbachs war „Hoffmanns Erzählungen“, ein Versuch, von der Operette zur komischen Oper zurückzufinden; die schreckliche Katastrophe des Ringtheaterbrandes gelegentlich der Erstaufführung dieses Werkes in Wien (1881) bereitete dem hochgehenden Offenbachkultus ein jähes Ende, doch ohne die Liebhaberei für das Genre aus der Welt zu schaffen.

Eine Schar von Komponisten folgten Hervé und Offenbach auf dem betretenen Pfade, der schnell zu Ruhm und Reichtum zu führen versprach. Besonders ist Charles Lecocq zu nennen (geb. 3. Juni 1832 zu Paris), der als Schüler Halévys eine gute Bildung genossen hatte, und sich nicht sogleich ganz und gar der „musette“ in die Arme warf. Doch belehrte ihn der Erfolg seines „Fleur de thé“ (1868), daß man auch mit ein wenig mehr Kunst als Hervé und Offenbach doch richtige Operetten schreiben könne, und er machte in der Folge Offenbach ernsthaft Konkurrenz („Mamsell Angot“ 1872, „Giroflé Girofla“ 1874 u. v. a.). Robert Planquette (1840—1903, „Les cloches de Corneville“), Edm. Audran (1842—1901, „Der Großmogul“), Léon Vasseur (geb. 1844, „Le roi d'Yvetot“, „Le droit de seigneur“), Luce Varney (1844—1908, „Les mousquetaires au couvent“), André Messager (geb. 1853, seit 1907 Direktor der Großen Oper und seit 1908 Dirigent der Konservatoriumkonzerte, „Les p'tites Michu“ 1897, auch mehrere Opern) seien nur genannt als die

fleißigsten und glücklichsten unter einer großen Zahl solcher, die den Tanz um das goldene Kalb aufführen.

Die Wiener Operette. Mit dem Konzertmeister am Leopoldstädter Theater Franz von Suppé (geb. 18. April 1820 zu Spalato in Dalmatien, gest. am 21. Mai 1895 in Wien) hat die neue Wiener Operette Anschluß an die alte direkt aus der Entartung des Singspiels hervorgegangene. Doch beginnt Suppés Stern erst sich zu heben, nachdem Offenbach ihm seine Bahn vorgezeichnet („Zehn Mädchen und kein Mann" 1862, „Flotte Bursche" 1863, „Die schöne Galathéa" 1865, „Fatinitza" 1876, „Bocaccio" 1879). Aber so allbeliebt zeitweilig Suppés Operetten waren, sie mußten vor denjenigen des eingeborenen Wieners und Vollblut-Wieners Johann Strauß zurücktreten, der zwar nur mit wenigen Operetten Welterfolg hatte („Die Fledermaus" 1874, „Der lustige Krieg" und „Der Zigeunerbaron" 1885), aber mit seinen Walzern, nicht nur den in seinen übrigen Operetten eingestreuten, sondern auch mit den außerhalb der Bühne isoliert entstandenen, nicht nur Wien und Oesterreich, sondern alle Welt bezauberte („An der schönen, blauen Donau", „Geschichten aus dem Wiener Wald", „Wiener Blut" usw.). Strauß knüpfte mit seiner Bevorzugung des Tanzelements, speziell des Walzers, an die Traditionen seines gleichnamigen Vaters und Joseph Lanners an. Zugleich bot er damit den Quadrillen der französischen Operetten ein Paroli (auch die Franzosen haben in den beiden Musard (Vater und Sohn) ihre Strauße, die Quadrillen außerhalb der Bühne schrieben) und pflegte ein lokalpatriotisches Interesse. Wieviel ganz Wien auf „seinen" Strauß hielt, haben die Ehrungen bei seinem Begräbnis bewiesen. Johann Strauß ist am 25. Okt. 1825 zu Wien geboren und starb daselbst am 3. Juni 1899. Wenn auch die Wiener Moral nicht gerade erheblich über der Pariser steht, so erscheinen doch Strauß' Operetten bei weitem nicht so frivol wie die Offenbachschen, mehr getragen von einem liebenswürdigen Leichtsinn und einer skrupellosen Daseinsfreude. Dabei ist Strauß ein feiner Harmoniker, graziöser und distinguierter Melodiker und Rhythmiker und beherrschte die Mittel der Instrumentierung in der raffiniertesten Weise. Brahms und Bülow, gewiß zwei strenge Kunstrichter, hielten Strauß sehr hoch. Man wird Strauß Gerechtigkeit widerfahren lassen und seinen höheren Wert erkennen, wenn man seine Musik mit derjenigen seiner Wiener Operettenkollegen vergleicht, von denen wenigstens noch Karl Millöcker genannt sei (geb. 1840, gest. 31. Dez. 1899 zu Baden bei Wien, der Komponist des „Bettelstudent".

Wenn die Operette sich unter gänzlichem Verzicht auf höhere dramatische Wirkungen ganz in liebenswürdigen Unsinn auflöst, wie in den harmloseren Stücken der genannten und besonders auch den neuesten der Engländer Arthur Sullivan (1842—1900, „Der Mikado") und Sidney Jones („Die Geysha"), fallen zwar die biedermännischen Bedenken gegen ihre Berechtigung weg, die ästhetischen aber wachsen nur um so mehr. Uebrigens gibt das Nachlassen der Zugkraft der Operette der Hoffnung Raum,

daß die Komponisten die Spieloper noch wiederfinden werden.

Das Ballett. Der Gedanke, auf das Wort zu verzichten, aber die Bedeutsamkeit der Musik durch eine illustrierende Handlung, die zugleich die Schaulust befriedigt und die durch die Musik geweckten Assoziationen fortlaufend in der rechten Bahn hält, sollte eigentlich das Interesse der Programmmusiker in höherem Grade auf sich ziehen, als erfahrungsgemäß bisher geschieht. In Frankreich spielte das allegorische und mythologische Ballett bereits vor Lully eine hervorragende Rolle, wurde aber durch Lully bzw. Quinault der Oper einverleibt und hat sich in dieser Form dauernder Gunst erfreut, während ganze Werke, deren Handlung nur pantomimisch (ohne Rede und ohne Gesang) dargestellt wird, seltener wurden. Doch haben wir ein Ballett „Don Juan" von Gluck und sogar mehrere Ballettmusiken von Beethoven („Die Geschöpfe des Prometheus" und „Ritterballett"), und Graf Wenzel Gallenberg (1783—1853) komponierte nicht weniger als 50 Ballette („Alfred der Große"). Einen Aufschwung nahm das Ballett durch die Bestrebungen J. G. Noverres (1727—1810), der als Ballettmeister zu Paris, London, Stuttgart, Wien, Mailand und abermals Paris für die Ausbildung der Charakteristik des Tanzes wirkte. Seine Ballette komponierten hauptsächlich Starzer und Deller. Dagegen drängte der Ballettmeister Galeotti in Kopenhagen den eigentlichen Tanz zurück und gestaltete das Ballett zur pantomimischen Handlung um (sein Hauptkomponist war der Däne Claus Schall, 1757—1835). So kam um die Mitte des 19. Jahrhunderts das große Ausstattungsballett zu vorübergehendem Glanze, dessen Bücher besonders von den beiden Taglioni (Philipp und Paul), Hoguet und Manzotti mit Glück redigiert wurden, während die Musik in der Hauptsache untergeordnetere Komponisten lieferten. Zu einer Art Macht wurden die von Peter Ludwig Hertel (1817—1899), dem Ballettdirigenten des Kgl. Opernhauses in Berlin, komponierten Ballette Paul Taglionis „Satanella" (1852), „Flick und Flock" (1862), „Sardanapal" (1865), „Ellinor" (1861), „Fantaska" (1869), welche tatsächlich mit der Operette in deren Glanzzeit konkurrierten und auch das ihre beitrugen, das Interesse von ernster Musik abzulenken. In Paris spielte um die Mitte des Jahrhunderts der Balletttänzer und Violinvirtuos Ch. V. A. Saint-Léon nebst seiner Gattin, der Tänzerin Fanny Cerrito, eine Rolle als Ballettkomponist. Von neueren Ballettkomponisten ist besonders Léo Delibes zu nennen (1836 bis 1891), der zwar auch mit einigen komischen Opern hübsche Erfolge erzielte, aber mit seinen drei Balletten „Naila" (1866), „Coppelia" (1870) und „Sylvia" (1876) sich eine wirkliche Position errang.

Meyerbeer. Die Würde und das Pathos der heroischen Oper, wie sie nach Gluck allmählich sich im Gegensatze zur Opera buffa und dem französischen und deutschen Singspiele herausgebildet hatte, steigerte Meyerbeer bis zu raffinierter Effektmacherei und lästiger Gespreiztheit. Aber das Große, Imponierende ist doch zunächst eine unleugbare Eigenschaft der Musik Meyerbeers, und

was wirkt, hat kaum einer so gut herauszufinden gewußt wie Meyerbeer. Deshalb konnte in der Tat Wagner bei ihm in die Schule gehen, um ihn alsdann mit den schärfsten Waffen zu bekämpfen. Die entschieden bedeutende Begabung und hohe technische Meisterschaft Meyerbeers, des Mitschülers von Karl Maria von Weber bei Abt Vogler, steht außer allem Zweifel; aber gerade darum ist auch die ganze Härte des Urteils gerechtfertigt, welches schon aus dem Munde Webers und später dem Wagners und aller Edelgesinnten Meyerbeer der Verleugnung der höchsten Ideale der Kunst um des Effektes willen zieh.

Jakob Meyerbeer ist am 5. September 1791 zu Berlin geboren und starb am 2. Mai 1864 in Paris. Seine Ausbildung erhielt er durch Lauska und Clementi im Klavierspiel und Anselm Weber und Abt Vogler in der Komposition. Im Fahrwasser der Romantik kam er nicht recht vorwärts („Abimelek", 1813); deshalb ging er auf Salieris Rat nach Italien und wurde ein Italiener, d. h. er schrieb eine Reihe echter italienischer Opern, die sich in nichts unterschieden von der Faktur der besseren Gegner Glucks. Der gerechte Zorn Webers über seine Vaterlandsverleugnung brachte ihn für längere Zeit zum Schweigen; aber als er wieder von sich hören ließ, war er ein Franzose geworden: sechs Jahre nach seiner italienischen Oper „Il crociato in Egitto" (1824) brachte er seine erste französische „Robert le diable" (1830). Ein Textbuch, das an Abenteuerlichkeit und Verworrenheit das Menschenmögliche leistet, diente Meyerbeer als Piedestal, um sich mit einem Ruck zum Rivalen der gefeiertsten Opernkomponisten aufzuschwingen, sich neben Rossini und Auber zu stellen. Aber das Breitspurige und Aufdringliche seiner Kunst ließ ihn bald über dieselben hervorragen und zu einer Größe wachsen, die andere nicht neben sich duldete. Dem Robert folgten 1836 die „Hugenotten", diesen 1848 der „Prophet" und 1859 „Dinorah"; erst nach seinem Tode gelangte die bereits 1838 begonnene „Afrikanerin" zur Aufführung (1865). Dazwischen liegt kaum bemerkt „Das Feldlager in Schlesien" (1844, später umgearbeitet als „Der Nordstern"). Von den vielen sonstigen Kompositionen Meyerbeers ist hauptsächlich die Musik zu seines Bruders Trauerspiel „Struensee" hervorzuheben, welche von Geschraubtheit sich fast ganz frei hält. Vgl. H. Mendels Beschreibung seines Lebens (1868).

Es bedurfte geraumer Zeit und ernstlichen Kampfes, um den unheilvollen Einfluß, den Meyerbeers Kunst auf den Geschmack der Zeit ausübte, klarzulegen und zu beseitigen. Denn der unbestreitbare Kunstwert einzelner Gesangsstücke (besonders in den „Hugenotten) schlug gewöhnliche Argumente leicht aus dem Felde. Es war schwer, die Falschheit des Pathos, das doch so sicher wirkte, nachzuweisen und nicht Worte, sondern nur Taten konnten den Koloß Meyerbeer umwerfen. Heute ist er zertrümmert und gern wird man in Zukunft die Schönheiten im einzelnen anerkennen, nachdem von der Monstrosität des Ganzen nichts mehr zu fürchten ist.

Die Instrumentation. Mit wunderbarem Glanze geht Webers merkwürdige Erscheinung am Opernhimmel auf. Die von

Spohr zuerst angebahnte Herüberziehung der Elemente der volkstümlichen speziell deutschen Sage in das Bereich der ernsten Oper vollendete Weber mit Meisterhand. Wenn auch ein Teil des Verdienstes den Dichtern seiner Textbücher zukommt, so ist doch im Grunde von diesen nicht allzuviel Aufhebens zu machen und man braucht sich nur vorzustellen, was aus denselben geworden wäre, wenn sie in die Hände eines der drei Wiener Müller gefallen wären, um die Größe von Webers Genie zu begreifen. Die romantische Oper, wie sie mit Webers „Freischütz" mit einemmal fix und fertig dasteht, ist eine überaus glückliche Verschmelzung des Singspiels mit der großen Oper. Eine ähnliche Verschmelzung war allerdings schon Beethoven im „Fidelio" (1804) gelungen und wer möchte leugnen, daß Weber viel mehr an Beethoven als an irgend einen andern der älteren Meister anknüpfte? Was aber Webers „Freischütz" von Beethovens „Fidelio" unterscheidet, ist in erster Linie das in Beethovens herrlicher Darstellung eines Stückes tiefbewegten Seelenlebens gar nicht in Frage kommende Eingreifen übernatürlicher Kräfte, das Dämonische, Spukhafte, eben das Romantische. Dafür sogleich einen packenden Ausdruck gefunden zu haben, ist gewiß, mag man über dessen Wert denken wie man will, eine künstlerische Leistung ersten Ranges. Dieselbe bedeutet vor allem eine vollständige Umwälzung auf dem Gebiete der Instrumentierung. Die Ausbeutung der Charakteristik der verschiedenen Klangfarben ist erst seit Weber eine eminent wichtige Aufgabe der Komponisten, diese Seite der Kunst der Instrumentierung ist eigentlich durch Weber erst erschlossen worden. Was früher als bedauerlicher Mangel, als Fehler erschien, der ungleiche Klang verschiedener Register einzelner Instrumente oder der prononzierte Spezialklang ganzer Instrumente, erscheint mit einemmal als ein Vorzug, als Quelle einer großen Zahl ganz besonders intensiver Wirkungen. Der gedrückte Klang der Stopftöne des Horns, das körperlos Zerfließende der tiefsten Flötentöne, auch der dunkle und unsichere Klang der tiefen Klarinettentöne, aber auch das starke Blasegeräusch des Oboe und des Fagotts, das Näselnde des Bratschenklanges, kurz alle jene Differenzen, welche die Klassiker veranlaßten, Soli der einzelnen Instrumente immer möglichst durch Mitgehen anderer zu nivellieren und das Individuelle ihrer Farbe zu verdecken, ward jetzt Gegenstand des aufmerksamsten Studiums der Komponisten und diente ganz besonderen Zwecken in einer vordem gar nicht in Frage gezogenen Weise. Darum ist auch bei Weber gleich auffallend das bedeutungsvolle Hervortreten längerer Soli der Klarinette, des Horns, des Oboe, des Fagotts. Die Aufgabe, das unheimliche Drohen finsterer Mächte, das schaudernde Erbeben der Seele u. dgl. musikalisch wiederzugeben, führt auf ganz neue Wege und Mittel. Die große Instrumentationslehre von Berlioz ist die erste Kodifizierung aller dieser neuen Gesichtspunkte und stützt sich in eminentem Maße auf Weber; die ganze neuere Programmmusik wächst aus dieser Wurzel heraus.

Karl Maria von Weber. Weber ist am 18. Dezember 1786 zu Eutin geboren und starb am

5. Juni 1826 zu London. Ein Lungenleiden setzte Webers Leben ein allzukurzes Ziel. Sein Vater, ursprünglich Offizier, wurde später Theaterunternehmer und Weber hatte daher eine sehr bewegte Jugend mit vielfach wechselndem Wohnort, wurde aber auch mit dem Wesen der Bühne dadurch früh vertraut. In Hildburghausen war Heuschkel sein Lehrer, in Salzburg Michael Haydn, Kalcher und Valesi, in Wien (1803) Abt Vogler. Bereits 1804 begann er seine Tätigkeit als Theaterkapellmeister in Breslau; doch dauerte dieselbe nur zwei Jahre, und nachdem er 1806 eine Hausmusiklehrerstelle bei den württembergischen Prinzen Eugen und Ludwig bekleidet, finden wir ihn abermals als Schüler Voglers in Darmstadt. Endlich 1813, nachdem inzwischen seine Erstlingswerke „Das Waldmädchen", „Peter Schmoll und seine Nachbarn" und „Abu Hassan" aufgeführt worden, wurde er Kapellmeister des Landestheaters zu Prag und erhielt 1816 den Auftrag, die neu zu errichtende deutsche Oper in Dresden zu organisieren und zu leiten (neben der unter Morlacchi noch immer weiter bestehenden italienischen Oper). Doch wurde nicht Dresden, dessen deutsche Oper er schnell zu großem Ansehen brachte (die italienische ging erst mit Morlacchis Tode 1841 ein), die Stätte der ersten Triumphe seiner Hauptwerke, vielmehr brachten Kopenhagen (1820) und Berlin (1821) zuerst die „Preciosa", Berlin auch den „Freischütz" (1821), Wien die „Euryanthe" (1823) und London zwei Monate vor seinem Tode den „Oberon" (April 1826 unter seiner Leitung). Die Wirkung des „Freischütz" war sogleich eine ganz außerordentliche und erweckte einen kaum je zuvor dagewesenen Enthusiasmus. Das Publikum wurde durch den mächtigen Zauber der Romantik bezwungen und begrüßte jubelnd die Entstehung einer wahrhaft nationalen Oper. Die „Euryanthe" wurde in Wien zwar gut aufgenommen, ging aber im Rossinikultus bald wieder unter. Bessere dauernde Würdigung fand sie seit 1825 in Berlin; doch hat dieses Werk, das in manchen Zügen Wagners „Lohengrin" antizipiert, immer nur eine beschränkte Anerkennung gefunden. Der „Oberon" ist auf einen englischen Text komponiert (von Planché, deutsch von Th. Winkler [Pseud. Th. Hell]); die erste deutsche Aufführung fand bereits Ende 1826 in Leipzig statt. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Webers gab F. W. Jähns heraus (1871); eine ausführliche Biographie des Meisters schrieb sein Sohn Max Maria von Weber (1866—1868, 3 Bde.). Ein Standbild von Rietschel wurde 1860 in Dresden enthüllt.

Heinrich Marschner. Auf dem von Weber betretenen Pfade folgte zuerst Heinrich Marschner (geb. am 16. August 1795 zu Zittau, gest. am 14. Dez. 1861 zu Hannover), der bereits durch seine Erstlingsopern („Der Kyffhäuserberg", „Saïda" und „Heinrich IV. und Aubigné", letztere durch Weber 1820 in Dresden aufgeführt) Webers Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, 1824 unter Weber Musikdirektor der Dresdener Oper wurde, also, wenn auch durch Schicht vorgebildet, ein Schüler Webers war. Leider erlangte er Webers Nachfolge nicht und siedelte daher bald nach dessen Tode nach Leipzig über, wo er (ohne Anstellung; doch war seine 3. Frau Marianne [Wohlbrück] als Sänge-

rin engagiert) die Opern „Der Vampyr“ (1828) und „Der Templer und die Jüdin“ zur Aufführung brachte. Das dritte seiner Hauptwerke „Hans Heiling“ (1833) entstand in Hannover, wo Marschner 1831—59 als Hofkapellmeister wirkte. Wie Webers Popularität in erster Linie auf dem die Volkssage auf der Bühne lebendig machenden „Freischütz“ beruht, so diejenige Marschners auf dem das gleiche bedeutenden „Hans Heiling“, der noch heute gern gehört wird, wenn auch durch Wagners stärkere Farbengebung („im Holländer“) das Interesse für Marschner stark abgeschwächt worden ist. Außer einer Reihe weiterer Opern, von denen aber keine sich daurnd festzusetzen vermochte, hat Marschner auch hübsche Lieder und Chorlieder geschrieben, auch die Kammermusik und Klaviermusik mit einer Anzahl guter Werke bereichert.

Wagners Weg. Inzwischen war in Richard Wagner eine jener Ausnahmsnaturen aufgetreten, deren die Kunstgeschichte nicht in jedem Jahrhundert eine und nur im 18. Jahrhundert eine ganze Reihe auf einmal aufweist, ein Künstler von ebensogroßer Kraft der Phantasie wie durchdringender Schärfe des Verstandes. Es ist gewiß merkwürdig, daß eine solche Doppelnatur berufen war, die romantische Oper auf ihre höchste Höhe zu führen, da der zergliedernde Verstand doch als der Todfeind der blütentreibenden Phantasie gilt. Das Merkwürdigste an Wagner ist aber gerade, daß bei ihm die zunehmende Einsicht, das wachsende W i s s e n seine Phantasie immer mehr befruchtete und sein Können in einer beispiellosen Weise steigerte. Solange Wagner ganz unbefangen schuf, ging er bekannte Geleise und erst die erwachende und erstarkende Kritik lehrte ihn andere Wege suchen und finden. Der Wagner jeder folgenden Phase seiner Entwicklung ist das Produkt seiner Selbstkritik in der vorausgehenden. So hat sich Wagner wenigstens von Etappe zu Etappe seinen Entwicklungsgang selbst vorgezeichnet und die Erreichung seiner Ziele ist ein Triumph des Willens über das Können, der Erkenntnis über die Phantasie.

Wagners Lehrjahre. **Richard** W a g n e r ist am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, verlor aber seinen Vater bereits als er sechs Monate alt war, worauf seine Mutter den Schauspieler Ludwig Geyer in Dresden heiratete. Keinerlei musikalische Wunderkindschaft verriet den künftigen größten Komponisten des Jahrhunderts nach Beethoven, und die ernsthaften Musikstudien (unter Th. Weinlig) nahmen erst ihren Anfang, als Wagner schon die Schule absolviert hatte und die Universität besuchte. Immerhin hatte er es bereits mit 20 Jahren soweit gebracht, daß eine Symphonie seiner Komposition im Gewandhauskonzert zur Aufführung gelangte (1833), ein Werk, das in nichts den künftigen Neuerer verriet, sondern wie die vorausgegangenen kleinen Werke, von denen eine Klaviersonate als op. 1 gedruckt wurde, durchaus auf klassischem Boden (Mozart) steht. Uebrigens war Wagner von Kindheit auf auch Dichter, sogar eher Dichter als Musiker, und entfaltete als Dichter viel mehr Neigung zu Extravaganzen als in seinen ersten Kompositionen. So kam es, daß er auch früh Opernversuche unternahm, die aber teils dichterisch teils musika-

lisch scheiterten. 1834 wurde Wagner Musikdirektor am Magdeburger Stadttheater, verheiratete sich mit der Schauspielerin Minna Planer und brachte 1836 seine Oper „Das Liebesverbot“ (nach Shakespeares „Maß für Maß“) heraus, ohne mit derselben irgend welchen Eindruck zu machen. Die beiden folgenden Jahre führten Wagner als Kapellmeister an das unter Holtei eröffnete Stadttheater in Riga, wo er außer zwei Ouvertüren nichts an die Oeffentlichkeit brachte. Das Ende seiner Lehrjahre bildete der Aufenthalt in Paris (1839—42), wohin Wagner mit seiner Frau auf dem Seewege von Riga aus sich wandte, ohne Engagement und ohne Aussicht auf ein solches — eine Zeit harten Ringens um die Existenz, die ihn zur Herstellung von Arrangments aller Art von fremden Kompositionen für die Verleger zwang. In dieser Zeit, wo Wagner das Werk beendete, das ihn zum letztenmal als Komponisten ohne selbständige Tendenz, als Schleppenträger Meyerbeers zeigt („Rienzi“, schon in Riga begonnen), erfolgte seine erste innerliche Umwälzung, seine Bekehrung zu den romantischen Idealen und das Erwachen des Zweifels an der Verbindlichkeit der überkommenen Formen. Daß der Vorgang Berlioz', mit dem er persönlich bekannt wurde, von dessen Musikgenie er aber nicht viel hielt, an diesem Umschwunge nicht ohne Anteil war, liegt auf der Hand. Gerade seine Zweifel an der Berechtigung Berlioz' zu der Rolle, die derselbe, wenn auch in einem beschränkten Kreise von Verehrern zu spielen begann, mußte ihn reizen, Berlioz zu übertreffen. Tatsächlich entstand in Paris die „Faust-Ouvertüre“, ein Stück echter Programmmusik, und auch der „Fliegende Holländer“. Mit beiden steht Wagner aber bereits ganz auf einem von Rienzi durch eine tiefe Kluft geschiedenen Gebiete.

Wagner als Revolutionär. Der ganze Bombast Meyerbeers spricht aus der ersten großen Oper Wagners „Cola di Rienzi“, die am 20. Okt. 1842 zum erstenmal in Dresden aufgeführt wurde. Die Annahme dieser Oper zur Aufführung und die ungefähr gleichzeitig erfolgte des „Fliegenden Holländer“ in Berlin (auf Empfehlung Meyerbeers) veranlaßten Wagner zur Rückkehr nach Deutschland; die Mittel zur Uebersiedelung verschaffte er sich durch Verkauf des Textbuchs des „Fliegenden Holländer“ an die Pariser große Oper (übersetzt von Foucher, komponiert von Dietsch, ging das Werk als Le vaisseau fantôme 8 Wochen vor der ersten Dresdener Aufführung der Wagnerschen Komposition in Paris über die Bühne). Gewiß eine merkwürdige Situation, daß Wagner fast gleichzeitig zwei vollständig verschiedenen Stilrichtungen angehörige Werke der Oeffentlichkeit darbot; denn Wagner hatte den Standpunkt des Rienzi längst verlassen, als die Erstaufführung desselben erfolgte. Die gute Aufnahme des Rienzi verschaffte ihm aber die Ernennung zum Nachfolger Rastrellis als Hofkapellmeister in Dresden, und nun zog er den „Fliegenden Holländer“, den der inzwischen selbst nach Berlin berufene Meyerbeer vielleicht länger hätte liegen lassen, zurück, und brachte ihn in Dresden selbst heraus (2. Jan. 1843). Aus dem „Fliegenden Holländer“ spricht ein so durch und durch anderer Geist als aus „Rienzi“, daß es wohl

begreiflich ist, welches ungeheuere Aufsehen dieses Werk drei Monate nach „Rienzi" in Dresden machte. Eine heute dem Kenner der späteren Werke Wagners noch spürbare Abhängigkeit von der Faktur der Italiener in der Begleitung einzelner Gesangsstücke konnte damals noch gar nicht als solche empfunden werden; war es doch genug des Neuen, was Wagner außerdem bot. In erster Linie war es der romantische Zauber, der über dem ganzen Werke liegt, der Webers und Marschners Kolorit bedeutend überbot, die bis zum Naturalismus gehende Tonmalerei für Sturm und Seegang, was die Hörer sofort packte. Aber was viel mehr sofort zur Parteibildung für und gegen Wagner drängte, war Wagners Neuerung der vollständigen Beseitigung des herkömmlichen Opernschemas der abgeschlossenen Einzelnummern. Das nirgends durch regelrechte Klauseln und Pausen unterbrochene, unausgesetzte Fortschreiten der musikalischen Entwicklung durch den ganzen Akt, ja diese Ueberbrückung der durch die Teilung in drei Akte bedingten Unterbrechungen durch Wiederaufnahme der Motive, welche den einen geschlossen, zu Anfang des folgenden, erzeugte eine nie dagewesene Steigerung der Spannung und Erregung der Hörer. So war mit einemmal Wagner zu einem kühnen Neuerer geworden und hatte gleich mit seinem ersten Schlage einen glänzenden Sieg erfochten. Beharrlich schritt er nun auf dem betretenen Wege der Emanzipation von französischen und italienischen Einflüssen weiter vor, und entwickelte sich mehr und mehr zu einem bewußt und theoretisch arbeitenden Reformator der Oper. In seiner Stellung als Hofkapellmeister ging er zunächst entschieden vor durch Wiederaufnahme der Opern Glucks, so deutlich markierend, daß er dessen Reform der Oper weiterzuführen entschlossen sei. Das romantische Ideal der Wiedererschließung der edelsten Schätze der nationalen Dichtung und Sage der Vorzeit in einer den höchsten Anforderungen der ästhetischen Kritik standhaltenden Gewandung schwebte ihm dabei unausgesetzt vor, und er ist ihm bis an sein Ende getreu geblieben. Gegenüber Webers immer noch mit unsichtbaren Fäden an das Wiener Singspiel gefesselten „Freischütz" und „Oberon" bedeuten Wagners „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan" eine fortschreitende Sublimierung, die schließlich in den „Nibelungen" und „Parsifal" ihren Höhepunkt erreicht, während die „Meistersinger" eine Sonderstellung einnehmen, welche durch die zeitlich näher liegende Handlung bedingt ist. Nur ein Werk war Wagner vergönnt, noch in seiner Dresdener Stellung vorzuführen, ehe die politischen Zeitläufte den Revolutionär auf dem Gebiete der Kunst auch zu einem Barrikadenkämpfer machten und seine Flucht ins Ausland erheischten. Am 19. Okt. 1845 feierte das Zeitalter der Minnesänger seine Auferstehung in der Erstaufführung des „Tannhäuser". Das waren wieder ganz andere Töne als die, welche Wagner mit dem „Holländer" angeschlagen; das Dämonische in der Verkleidung des Sinnenreizes, die heiße Liebesglut des Tannhäuser im Kontrast und Konflikt mit dem reinen Minnedienste Wolframs von Eschenbach und als Staffage ein idyllisches

Stück Natur mit Wald- und Hirtenpoesie! Die Nichtbeachtung von Wagners „Entwurf eines Nationaltheaters des Königreichs Sachsen", in welchem Wagner bereits ähnliche Ziele vorschwebten wie später bei der Begründung der Bayreuther Festspiele, trieb ihn in die Reihen der Mißvergnügten, und so kam es, daß er 1849 sich am Maiaufstande beteiligte und nach dessen Niederwerfung flüchtig werden mußte. Im Exil zunächst bei Liszt in Weimar und in der Folge in Zürich widmete er sich nun ganz der weiteren Ausführung seiner Reformideen, die er auch theoretisch in den Schriften „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" und besonders „Oper und Drama" (1851) darlegte. Es beginnt nun die Zeit, wo die Bezeichnung „Oper" für neuere Werke Wagners unzulässig wird, da derselbe nunmehr selbst auf den Titel „Musikdrama" Anspruch macht. Doch fällt vor diese Zeit noch die Komposition des „Lohengrin" (1847), der aber erst 1850 in Weimar durch Liszt seine Erstaufführung erlebte. Der „Lohengrin" ist die vollendetste Darstellung der Ritterromantik, knüpft als solche direkt an Webers „Euryanthe" an, unterscheidet sich aber von ihr durch starke Steigerung des Gesamtniveaus.

Das Leitmotiv. Im „Lohengrin" tritt zuerst das Leitmotiv auffälliger hervor, d. h. die Verwendung eines in bedeutsamer Situation erstmalig eingeführten musikalischen Gedankens zur Wiedererinnerung an jene Situation. Gelegentliche Ausnützungen dieses Kunstmittels sind auch schon vor Wagner nachweisbar (z. B. in der „Euryanthe") und Wagner selbst hat das Motiv der Ballade im „Fliegenden Holländer" durch die ganze Oper geschickt verwendet zur Erzielung eines einheitlichen Eindrucks. Von „Lohengrin" ab aber tritt das Leitmotiv mehr und mehr in den Vordergrund, bis seine Vervielfältigung und die mannigfache Verwendung einer großen Zahl solcher schließlich zu Personifikationen gewordener Motive in den „Nibelungen" auf eine ganz neue Art der musikalisch-dramatischen Technik führt.

Tristan und Isolde. In Tristan und Isolde hat Wagner seine ursprüngliche Idee der Umschaffung des musikalisch-dramatischen Stils am reinsten durchgeführt, nämlich die Vermeidung eigentlich musikalischer Formgebung durch vollständige Indienststellung der Musik für die Verwirklichung der dramatischen Gesamtidee. Auch scheint im Tristan die von Berlioz und Liszt begeistert aufgenommene Fétische Idee der Aufhebung des Tonartbegriffs Wagner ernstlich beschäftigt zu haben. Der starke Musiksinn Wagners hat diesen zwar auch im Tristan vor Monstrositäten bewahrt, wie sie bei Berlioz vorkommen; ihn leitete (wie auch Liszt) der starke musikalische Instinkt doch durch die schwersten selbstgeschaffenen Labyrinthe absichtlich fortgesetzt wechselnder Tonalität als Ariadnefaden einer schließlich noch durchzufühlenden Haupttonart und auch die Vermeidung aller und jeder liedmäßigen Gestaltung hat er doch nicht bis zur letzten Konsequenz durchführen können. Aber als Versuch dazu bleibt der Tristan ein historisch wichtiges Denkmal. Daß Wagner auf diesem Wege nicht weiter ging, sondern zu schlichterer Gestaltung zurückkehrte, ist eine Lehre für kommende Generationen von Komponi-



Johann Friedrich Reichardt,

geb. 25. November 1752 in Königsberg i. Pr.,
gest. 27. Juni 1814 in Giebichenstein bei Halle a. S.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig



Karl Friedrich Zelter

geb. 11. Dez. 1758 in Berlin,

gest. 15. Mai 1832 daselbst.

sten, die diese nicht zu ihrem Schaden ignorieren werden. Die fortschreitende Höherhebung des Niveaus der Gesamtstimmung und Diktion sowohl der Poesie als der Musik, ist auch an Tristan besonders bemerkbar. Mehr und mehr löst sich die Welt der Wagnerschen Musikdramen von der wirklichen Welt ab, bis sie schließlich in der Ueberwelt des nordischen Mythus und der christlichen Mystik anlangte. Daß dieser Entwicklungsprozeß eine auf keinem andern Gebiete der Künste eine Parallelbildung aufweisende Vollendung des romantischen Ideals bedeutet, liegt auf der Hand. Und darum ist es töricht, Wagner von den Romantikern scheiden zu wollen. Er ist die Gipfelung der Romantik.

Die Meistersinger von Nürnberg. In den Meistersingern verläßt Wagner den Wolkenwagen und steigt zur Erde nieder, tritt uns menschlich näher. Die Größe seines Genies, die außerordentliche Schärfe seines Kunsturteils offenbart sich mit überzeugender Gewalt, wenn man sich die Umwandlung seines Stils klar macht, deren er für die „Meistersinger" bedurfte. In den Meistersingern ist alles schlicht menschlich, von den Lehrbuben und tanzenden Mädchen bis zu den Idealgestalten Sach, Evchen und Stolzing. Die Einwendungen, welche sich gegen die outrierte Komik Beckmessers machen ließen, können wir füglich als nicht erheblich übergehen; Tatsache ist, daß z. B. in der Reproduktion der Prügelszene in Beckmessers Erinnerung Wagner ein unerreichtes Meisterstück musikalischer Komik geliefert hat. Aber man mustere sämtliche „Menschen" seiner übrigen Bühnenwerke, man wird keinen finden, dem das durch die Gegenüberstellung des Uebernatürlichen bedingte Opernmäßige so ganz und gar abgestreift ist, wie den gesamten Gestalten der Meistersinger, selbst die zopfige Zunft der Meister mit eingerechnet. Die Meistersinger sind aus dem Geiste des deutschen Singspiels heraus geboren, bedeuten aber eine gewaltige Potenzierung desselben. Mit der italienischen komischen Oper haben sie ebensowenig etwas zu tun, wie mit der französischen Spieloper; aber auch von Lortzings deutscher Spieloper sind sie durch eine Kluft getrennt. Dieses Gemälde deutschen bürgerlichen Lebens zu Ausgang des Mittelalters steht vorläufig in seiner Art einzig da, so sehr ihm Nachfolge zu wünschen wäre. Versuche dazu, wie Wendelin Weißheimers „Meister Martin und seine Gesellen" (1879), schieben sich doch einstweilen nur als anerkennenswerte Mittelglieder zwischen die Meistersinger und Lortzings Waffenschmied ein.

Bayreuth. Wagners Schmerzensschrei nach einem deutschen Fürsten, der den Opferwillen besäße, eine Stätte der Pflege einer wahrhaft nationalen Kunst zu schaffen, fand unerwartet im Jahre 1864 Widerhall in der Brust des soeben den Thron besteigenden jugendlichen Königs Ludwig II. von Bayern, welcher Wagner, dessen Amnestierung inzwischen erfolgt war, nach München berief und ihm zunächst zur Ermöglichung freien Schaffens eine Villa am Starnberger See zum Geschenk machte. Hans von Bülow wurde nun nach München berufen, um nach Wagners Ideen die Kgl. Musikschule zu reformieren und die Leitung der Hofoper zu übernehmen, welche 1865 die Erstaufführung von „Tristan und Isolde"

und 1868 diejenige der „Meistersinger“ brachte. Bereits 1865 erhielt der mit Wagner befreundete Architekt Semper den Auftrag, den Bauplan des „Festspielhauses“ zu entwerfen, welches Wagner als die künftige Pflanzstätte der nur von rein künstlerischen Gesichtspunkten zu leitenden Aufführungen der schon lange geplanten und in der Dichtung seit 1853 gedruckt vorliegenden Nibelungentrilogie träumte. Ursprünglich kam München als Ort der Festspiele in Frage, doch bestärkte sich in Wagner immer mehr die Ueberzeugung, der er bereits 1851 in der „Mitteilung an seine Freunde“ Ausdruck gegeben, daß das Großstadtleben der gedeihlichen Entwicklung einer solchen Institution unübersteigliche Hindernisse bereiten müsse. So reifte der Gedanke, das Festspielhaus fern ab vom großen Verkehr in einem stillen Winkel Deutschlands zu errichten, nach dem alle diejenigen zusammenkommen sollten, denen es um die Kunst ernst wäre. Nach der starken Erhebung des deutschen Nationalbewußtseins durch den glücklichen Ausgang des französischen Kriegs wurde der Gedanke zur Tat und das kleine Bayreuth wurde gewählt, wo zu Pfingsten 1872 die Grundsteinlegung des Festspielhauses erfolgte. Wagner selbst, der sich inzwischen mit Liszts Tochter Cosima vermählt hatte, die sich von ihrem früheren Gatten, Hans von Bülow, trennte, siedelte nach der Villa „Wahnfried“ über, die er sich in der Stadt gebaut, wo sein „Wahn Frieden“ fand. Die mit Bewegung des Riesenapparats der die erforderlichen Geldmittel aufbringenden Wagnervereine ermöglichten Erstaufführungen des „Ring des Nibelungen“ am 13. bis 30. Aug. 1876, denen auch der deutsche Kaiser und der König Ludwig von Bayern beiwohnten, übertrafen weit die Erwartungen und Bayreuth ist in den Sommermonaten ein Wallfahrtsort geworden, zu dem die Kunstfreunde aus allen Weltteilen zusammenströmen. Sechs Jahre später erfolgte die Erstaufführung des letzten Wagnerschen Werkes, des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ (26. Juli 1882). Leider verhinderte der schon am 13. Februar 1883 in Venedig erfolgte plötzliche Tod Wagners die Realisierung der „Bayreuther Idee“ in der ursprünglich von Wagner geplanten weiteren Form, daß auch andere als Wagnersche Werke dort ihre stilreinen Musteraufführungen fänden, und Bayreuth ist daher lediglich die Stätte der Musteraufführungen von Werken Wagners geworden, mit gänzlicher Monopolisierung des „Parsifal“, dessen Aufführung bisher keiner anderen Bühne gestattet worden ist.

Die Nibelungen und Parsifal. Verglichen mit Tristan und Isolde (die „Meistersinger“ liegen, wie gesagt, gänzlich außerhalb jeder Vergleichung) ist die Tonsprache Wagners in seinen beiden großen letzten Werken eine wesentlich einfachere, ruhigere, abgeklärte. Gewiß heischte der Vorwurf, besonders in den Nibelungen, diese epische Breite, welche gleich in der Einleitung des „Rheingold“ mit ihrem festliegenden Baß und dem nur mit immer gesteigerter Figuration ausgeschmückten festgehaltenen Es-dur-Akkorde zum Ausdruck kommt. Aber die Umkehr zu festerer Gestaltung war wohl nach dem Tristan Wagner überhaupt Bedürfnis, nachdem er mit der Auflösung der Formen bis an die Grenze der Möglichkeit gegangen

war. Von der künstlichen Vermeidung der Abschlüsse im „Fliegenden Holländer" ist diese versuchte innerliche Aufhebung der Form im Tristan sehr weit entfernt und zu der altüblichen Zerschneidung in regelrechte, mit Klauseln und Pausen abgeschlossene Einzelnummern ist Wagner auch nicht in den Meistersingern zurückgekehrt, geschweige gar in den Nibelungen und Parsifal. Aber die Freude am Formen ist ihm wiedergekommen und vollbewußt und mit künstlerischer Absicht zeichnet er wieder Bilder, die zwar wechseln und mit festem Zusammenhange einander folgen, aber nicht, wie er es im Tristan anstrebte, in stetem Werden, stetem Flusse sind. Bewußt hält Wagner wieder Momente der dramatischen Entwicklung fest, gebietet der Zeit Stillstand, um das musikalische Bild des Moments, das nur im zeitlichen Verlaufe gegeben werden kann, auszuführen; freilich verfährt er dabei nicht so plump wie die ältere Oper, welche jedes Bild für sich breit einrahmt und eines neben das andere hängt. Es liegt aber im innersten Wesen der Musik begründet, daß sie, auch um den Moment zu zeichnen, Zeit braucht; wie die Einzelbilder des Kinematographen zufolge der Unfähigkeit des Auges, schnell einander folgende Reize auseinanderzuhalten, sich zu einem lebenden Bilde zusammenfügen, so — nur in viel weiteren Intervallen — fügt der Musiksinn die musikalischen Einzelbilder, deren jedes aber Sekunden, ja Minuten zu seinem Zustandekommen braucht, zu einem musikalischen Geschehen aneinander. Darin liegt die Erklärung, weshalb sogar die aus wirklich getrennten Einzelbildern zusammengesetzte ältere Oper doch nicht so unsinnig erscheint, wie man vom abstrakten, theoretisierenden Standpunkte aus meinen könnte.

Der deutsche Nachwuchs. Eine lange Reihe von Komponisten müht sich mit, neben, gegen und nach Wagner um den Lorbeer der Opernkomposition. Die Abtrünnigen, welche sich der leichten Muse der Operette in die Arme warfen, ließen wir bereits Revue passieren. Einzelne Opernversuche, wie Schumanns „Genoveva" (1850 in Leipzig), oder die Opern Hillers, Reineckes, Rheinbergers („Die 7 Raben"), Albert Dietrichs („Robin Hood"), Max Bruchs („Hermione"), Felix Dräsekes („Gudrun", „Herrat" usw.), Rietz usw., die ohne Einfluß blieben und auch in der Tätigkeit der betreffenden Komponisten nur Episoden bilden, können wir übergehen. Aber auch die dauernden Bemühungen von Leuten wie Karl Reinthaler („Edda" 1875, „Käthchen von Heilbronn" 1881), Joseph Abert („Astorga", „Ekkehard" u. a.), Bernhard Scholz („Golo", „Der Trompeter von Säkkingen"), Aug. Langert („Dornröschen"), Ferd. Langer („Murillo"), W. Freudenberg („Marino Faliero"), Aug. Reißmann („Gudrun"), Heinrich Hofmann („Aennchen von Tharau", „Donna Diana"), Karl Grammann („Melusine", „Ingrid"), Willem Dehaan („Die Inkasöhne"), Jules Deswert („Die Albigenser"), auch die zeitweilig wirklichen Erfolg erringenden Viktor Neßler („Der Rattenfänger von Hameln", „Der Trompeter von Säkkingen"), Eduard Kretschmer („Die Volkunger"), Karl Goldmark („Die Königin von Saba"). Ignaz Brüll („Das goldene Kreuz"), können angesichts der Geringfügigkeit des Ender-

gebnisses nur ein schmerzliches Bedauern über die aufgewandte Arbeit eregen. Ein stärkeres Interesse erwecken die mehr oder minder bestimmt in den Bannkreis Wagners zu rechnenden Peter Cornelius (1824—1874 „Der Barbier von Bagdad", 1858 „Cid", 1865 „Gunlöd" [erst 1892 geg.]), Alexander Ritter (1833 bis 1896, „Der faule Hans" 1885, „Wem die Krone" 1890), Wendelin Weißheimer („Meister Martin und seine Gesellen"), Cyrill Kistler („Kunihild" 1884, „Till Eulenspiegel" 1889), Wilhelm Kienzl (Urvasi" 1886, „Heilmar der Narr" 1892, „Der Evangelimann" 1895, „Don Quixote" 1898), August Bungert (Tetralogie „Homerische Welt"), Philipp Rüfer („Merlin" 1887, „Ingo" 1887), Felix Weingartner („Sakuntala" 1884, „Malawika" 1886, „Genesius" 1882, Trilogie „Orestes" 1902), Reinhold Becker („Frauenlob" 1892, „Ratbold" 1898), Hans Sommer („Loreley", 1891, „Der Meermann" 1896, „Rübezahl" 1904, „Riquet" 1907), Eugen d'Albert („Der Rubin" 1893, Ghismonda" 1895, „Gernot" 1897; dazu die zur Spieloper zurückführenden: „Die Abreise" 1898, „Kain" 1899, „Der Improvisator" [umgearbeitet 1902], „Tiefland" 1903), „Flautosolo" 1905, „Tragaldabas" 1907), Anton Rückauf „Die Rosenthalerin" 1897), Hugo Wolf („Der Corregidor" 1896), Richard Strauß („Guntram" 1894, Max Schillings („Ingwelde" 1894, „Der Pfeifertag" 1899, „Moloch" 1906), Ludwig Thuille („Teuerdank" 1897, „Lobetanz" 1898, „Gugeline" 1901), Hans Pfitzner „Der arme Heinrich" 1895, „Die Rose vom Liebesgarten" 1902), Fr. Klose („Ilsebill" 1903), W. v. Baußmann („Herbert und Hilde" 1903, „Der Bundschuh" 1904) usw. Mehr außerhalb des Wagnerkreises stehen die Opern von Hermann Götz („Der Widerspenstigen Zähmung" 1874 und „Francesca da Rimini" 1877), auch von E. N. v. Reznicek („Donna Diana" 1894, „Till Eulenspiegel" 1903), deren liebenswürdige Gebarung Anerkennung gefunden hat. Das Geheimnis, warum es aber von allen diesen vortrefflichen Musikern keiner bisher auch nur zu einer Stellung neben Wagner hat bringen können, wollen wir nicht zu lüften versuchen. Noch müssen wir des berauschenden Erfolges gedenken, den E n g e l b e r t H u m p e r d i n c k (geb. 1. Sept. 1854 zu Siegburg a. Rh.) mit seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel" (Weimar 1894) errang; derselbe beruht in erster Linie in der unfehlbaren Wirkung der von Humperdinck in großer Zahl mit besonderem Geschick gefaßten Perlen des Kinderliedes und steht geschichtlich in Parallele mit den Wirkungen des aufkommenden deutschen Singspiels.

Wagners Einfluß auf das Ausland. In welchem Grade die Russen und Tschechen sich für die romantische Strömung auch in ihren späteren Formen erwärmten, sahen wir bereits früher. Aber ganz der gleiche starke Einfluß ist auf die Produktion Italiens und Frankreichs, ja sogar Englands nachweisbar. Wenn auch die Am. Ponchielli („Gioconda" 1834—86), Fil. Marchetti (geb. 1835, „Ruy Blas"), Carlo Gomez (1839, „Salvator Rosa") e tutti quanti im alten Geleise weiterfahren, so sind doch, beginnend mit Arrigo Boitos „Faust" („Mefistofele" 1868) bis zu Anton Smareglias „Falena"

(1897), die Einwirkungen Wagners stark zu spüren und sogar der alternde Verdi nahm soviel er konnte von Wagner an (im Manzoni-Requiem, „Othello“ 1887 und „Falstaff“ 1893). Doch sind die respektabelsten Pfleger der deutschen Musik in Italien nicht Opern- sondern Kammermusikkomponisten (G. Sgambati [geb. 1843] und G. Martucci [1856 bis 1909]). Die betäubenden, aber schnell vorübergegangenen Erfolge der jungitalienischen Veristen Pietro Mascagni („Cavalleria rusticana“ 1890) und Ruggiero Leoncavallo („Gli Pagliacci“ [„Der Bajazzo“] 1892) nebst ihren (musikalisch etwas besseren) Nachfolgern Umb. Giordano („Andrea Chenier 1896) und Giac. Puccini („La bohême“ 1897) beruhen jedenfalls weniger auf dem Einflusse Wagners auf diese Komponisten als auf der Uebersättigung des deutschen Publikums mit Wagners schwerer musikalischer Kost. Nur ein Halbitaliener ist E. Wolf-Ferrari („Die neugierigen Frauen“ 1903, „Die vier Grobiane“ 1906), der in Deutschland freundliche Aufnahme fand.

Die französische und englische Oper der Gegenwart. Wenn auch den Hauptbestand der französischen Oper noch Werke bilden, die auf dem Boden der Meyerbeerschen Effektoper erwachsen sind, voran diejenigen Jules Massenets (geb. 1842), „Der König von Lahore“ (1877), „Herodias“ (1881), „Manon“ (1884), „Cid“ (1885) und „Der Magier“ (1891), Et. Reyers (1823-1909) „Sigurd“ (1884) und „Salammbo“ (1892), Camille Saint-Saëns (geb. 1835) „Heinrich VIII.“, „Simson und Delila“, „Phryné“ (1893), „Parysatis“ (1903) usw. und daneben komische Opern, in denen die Tradition der Boieldieu, Auber und Adam leider verloren gegangen ist (Dubois, Godard, Delibes [„Le roi l'a dit“ 1873] usw.) und vor allem eine starke Stilmengerei empfindlich hervortritt, welche die Grenze zwischen Operette und ernster Oper verwischt (Bizets „Carmen“ 1875), so dringt doch Wagners instrumentale und vokale Diktion durch alle Fugen ein (Bizets „Perlenfischer“ und „Mädchen von Perth“) und es werden auch Versuche bemerkbar, Wagners Stilprinzipien anzunehmen und wohl gar zu überbieten (Bruneaus „Messidor“ 1897, Lucien Lamberts „Spahi“ 1877, Claude Debussys „Pelléas et Mélisande“ 1903, E. Chausson, „Roi Arthur“ 1903), was freilich gute Wege hat. Ein bedeutender Schüler César Francks ist Vincent d'Indy („Feervaal“ 1897, „L'étranger“ 1903); Erfolg hatte seit 1900 Gustave Charpentier mit „Louise“. England hatte mit Alex. Mackenzie (geb. 1847, „Colomba“ 1883, „Der Troubadour“ 1886) und Ch. V. Stanford (geb. 1852), „Der verschleierte Prophet von Chorassan“ 1881, „Savonarola“ 1884) und Arthur Sullivan (1842—1900), „Ivanhoe“ 1891, einen kräftigen Anlauf genommen, sich endlich zu einer nationalen Oper durchzuringen, scheint aber vorläufig die leichtere Operette der ernsten Oper vorzuziehen (auch Mackenzie ist zur Operette übergegangen).

Dänemark und Schweden. Dänemark, das seine nationale Oper den Deutschen J. A. P. Schulz (1747—1800) und Friedrich Kuhlau (1786—1842) verdankt, aber in A. P. Berggreen (1801—1880, Villedet og Bustan 1832) und Joh. P. Em. Hart-

mann (1805—1900 „Der Rabe“, „Die Korsen“), seine ersten eigenen Opernkompositionen produzierte, hat seitdem die nationale Oper zu erhalten gewußt (Emil Hartmann [Sohn] 1837 bis 1898 [„Die Erlenmädchen“ 1867 u. a.], August Enna, geb. 1860 [„Die Hexe“ 1892, „Das Streichholzmädel“ 1897 u. a.]; auch Schweden hat durch J. Hallström, (1826—1901) eine eigene Oper erhalten („Der Bergkönig“ 1874), dem Andreas Hallén folgt (geb. 1846, „Harald der Wiking“ 1881).

Schluß. Das Gesamtbild der musikalischen Welt zu Anfang des neuen Jahrhunderts zeigt die noch mit ungeschwächter Kraft fortdauernde musikalische Suprematie Deutschlands über alle Länder, welche überhaupt die rechte Kunst pflegen. Zwar machen sich allerorten starke Strömungen zur Gewinnung einer eigenen nationalen Kunst geltend, doch offenbart sich das hauptsächlich in der Komposition von Dichtungen in der eigenen Sprache, in der allerdings richtigen Voraussetzung, daß der Geist der Sprache sich der Musik aufdrücken wird. Aber die „Großen“ sind für alle Lande die deutschen Meister Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner und Brahms. Diesen Großen einen oder den andern der eigenen Nationalität gleichzustellen, ist das Höchste, wozu sich der Stolz der anderen Nationen erhebt. Gewiß hat Deutschland Ursache, sich dieser dominierenden Stellung zu freuen, von der es nicht voraussehen kann, wie lange sie währen wird. Die Linie, welche die musikalische Vorherrschaft auf der Landkarte im Laufe der Jahrhunderte gezeichnet hat, läuft von Italien über Spanien und Frankreich nach England und zurück über die Niederlande und Frankreich nach Italien und wendet sich dann nordwärts über die Alpen nach Deutschland; daraus schließen zu wollen, daß sie nun nach dem Norden und Osten weiter laufen müßte, wäre wohl kühn; doch läßt sich nicht verkennen, daß Deutschland die musikalische Kultur nach Norden und Osten weitergetragen hat. Die unzweifelhaft für die Musik sehr veranlagten slavischen Stämme hoffen bereits zuversichtlich, daß die Reihe nun an sie komme. Derartige Ausblicke auf die Zukunft sind freilich sehr trügerisch und die moderne Welt mit ihrem regen Verkehr der Völker untereinander, der keine trennenden Grenzen und keine Entfernungen mehr kennt, ist doch vielleicht dazu angetan, die Wiederkehr solcher Perioden Jahrhunderte währender Prävalenz einer Nation überhaupt nicht wieder zuzulassen. Der geniale, begabte Musiker von heute holt seine Bildung nicht mehr im engen Kreise der Heimat, sondern scheut selbst die Reise über den Ozean nicht, um die besten Lehrmeister aufzusuchen. Wer aber vermag vorauszusehen, in welchem Lande der nächste Großmeister der musikalischen Kunst geboren werden wird?

Das Lernen.

Grundlehren.

Notenschrift. Die Zeichen, welche Töne durch Schrift wiedergeben, heißen Noten; die fünf Linien, auf denen sie verzeichnet sind, bilden das Notensystem; die dritte Linie gewährt dem Auge angenehmen Halt. Dieses System aber wäre nicht genügend für alle gebräuchlichen Töne; man bedient sich weiterer Hilfsstriche ober- und unterhalb der festen fünf Linien für jede einzelne Note. 7 Buchstaben bezeichnen die Noten der C-dur-Tonleiter: c d e f g a h; mit dem nächsten c ist eine Oktave zurückgelegt. Am Anfang eines jeden Tonstückes befindet sich der „Schlüssel“, der anzeigt, auf welcher Stufe jener Ton steht, nach dem die andern alle abgemessen werden; der betreffende Ton selbst kann verschieden hoch sein, wie aus folgendem ersichtlich ist.

Die gebräuchlichsten Schlüssel sind:

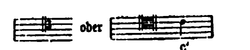
1. Diskant- oder Sopranschlüssel auf der 1. Linie

2. Violin- oder G-Schlüssel auf der 2. Linie

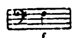
3. Alt-Schlüssel auf der 3. Linie



4. Tenor-Schlüssel auf der 4. Linie
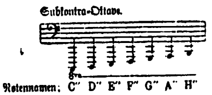


5. Baß- oder F-Schlüssel auf der 4. Linie

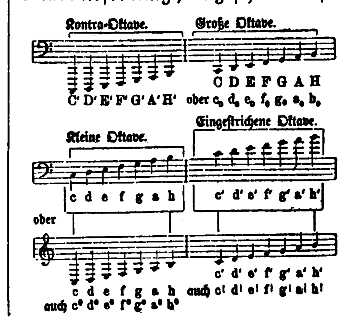


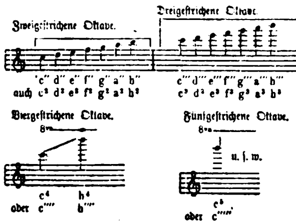
Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel nennt man auch C-Schlüssel, weil die Note, auf die alle andern bezogen sind, immer c ist. Für das Klavierspiel brauchen wir nur den Violin- und Baßschlüssel.

Man teilt nun die Töne in folgende 9 Oktaven ein:



8va∿∿ bedeutet, daß der Ton eine Oktave tiefer klingt, als geschrieben ist.
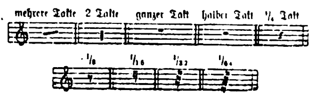




Diese 9 Oktaven werden jedoch nur von großen Orgeln erreicht; das Klavier reicht vom Subkontra A bis zum 5gestrichenen c.

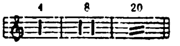
Notenwerte. Wir teilen nun die Noten nach Form und Wert folgendermaßen ein:

- die doppelte $^4/_4$-Taktnote, fast nur in Kirchenmusik gebraucht.
- die ganze Note.
- die halbe Note.
- die Viertelnote.
- die Achtelnote, auch:
- die Sechzehntelnote, oder:
- die Zweiunddreißigstelnote, oder:
- die Vierundsechzigstelnote, oder:
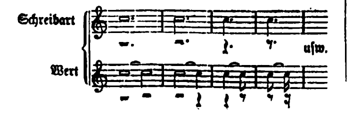
Pausen. Die Pausen oder Schweigezeichen. Sie entsprechen den verschiedenen Notenwerten, für die sie stehen; ihre Formen und deren Bedeutung sind folgende:
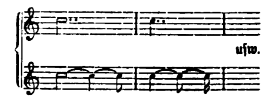


Ueber den Wert eines Taktes hinaus bezeichnet man Pausen auch mit Zahlen:



Ist einer Note oder Pause ein Punkt angehängt, so verlängert derselbe die Note um die Hälfte ihres Werts.



Stehen nach einer Note oder Pause zwei Punkte, so hat der zweite Punkt wieder die Hälfte Wert des ersten:



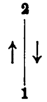
Takt. Unter Rhythmus versteht man die zeitliche Meßbarkeit der Töne; rhythmisch im engern Sinn ist eine Musik, welche die Zeitabstände gut markiert. Rhythmus hat aber durchaus nicht bloß die Marsch- und Tanzmusik, sondern jede Art, bei der die zeitliche Abmessung deutlich ins Bewußtsein tritt. Takt heißt die sich vollziehende Bewegung der Töne und Tonverbindungen in bestimmter Zeit. Durch Taktstriche werden die einzelnen Takte abgeteilt. Einem jeden Tonstück wird am Anfang die Taktart vorgezeichnet. Wir unterscheiden:

I. Einfache Taktarten. Einfach-gerade Taktarten sind der $^2/_1$-Takt (𝄵 oder große Allabreve) der $^2/_2$-Takt (𝄵 oder Allabreve) und der $^2/_4$-Takt. Einfach-ungerade (3-teilige) Taktarten: der $^3/_2$-, $^3/_4$-, $^3/_8$-Takt. Ueberall wird der 1. Taktteil betont.

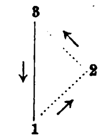
II. Zusammengesetzte Taktarten. Sie zerfallen a) in gerade Taktarten mit gerader (2teiliger) Gliederung mit stark betontem 1. und schwächer betontem 3. Taktteil; das ist der $^4/_2$-, $^4/_4$- (oder C-) Takt, der $^4/_8$- und $^4/_{16}$-Takt; b) in gerade Taktarten mit ungerader (3teiliger) Gliederung, mit stärker betontem 1. und schwächer betontem 4. Taktteile; zu ihnen gehören: der $^6/_4$-, $^6/_8$-Takt. Ferner gehören dazu: der $^{12}/_8$-, $^{12}/_{16}$-Takt (beide 3teilig gegliedert, nach Art der Triolen, der 1., 4., 7., 10. Taktteil betont),

und der $^{24}/_{16}$-Takt (6teilig gegliedert, nach Art der Sextolen, nur selten vorkommend); c) in ungerade Taktart mit ungerader (3teiliger) Gliederung; zu ihnen gehören: der $^{9}/_{4}$- und $^{9}/_{8}$-Takt (Tripeltakt mit Triolen).

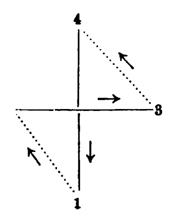
Bewegungen des Taktstocks. Die Bewegungen, welche der Dirigent eines Orchesters, Chors usw. mit dem Taktstock ausführt, um Takt und gleichmäßiges Tempo zu markieren, heißt Taktschlagen. Die dabei ausgeführten Schläge heißen Taktfiguren; sie bestehen aus: Niederschlag (für die Thesis), Aufschlag (für die Arsis) und Seitenschlägen (in zusammengesetzten Taktarten). Die Hauptfiguren beim Taktschlagen sind: a) für einfache, gerade Taktart ($^{2}/_{4}$-, $^{4}/_{8}$-Takt):



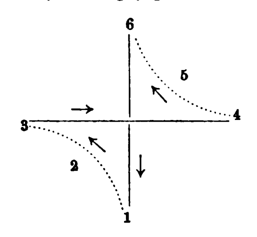
b) für einfache, ungerade Taktart ($^{3}/_{2}$-, $^{3}/_{4}$-, $^{3}/_{8}$-, $^{9}/_{4}$- und $^{9}/_{8}$-Takt:



c) für 4teiligen Takt ($^{4}/_{2}$-, $^{4}/_{4}$-, $^{4}/_{8}$-, $^{12}/_{8}$-Takt):
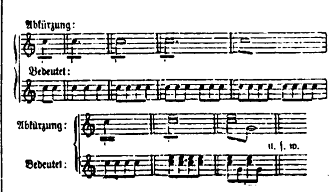


d) die zusammengesetzten Taktarten:
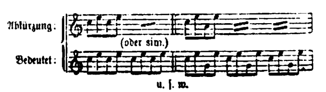


Abkürzungen der Notenschrift. Die gebräuchlichsten Abkürzungen (Abbreviaturen) sind folgende:

A.



B. Notengruppen gleicher Art, die öfter hintereinander folgen, schreibt man meistens nur einmal und setzt dann Querstriche in das Liniensystem. Anstatt dieser Striche kann auch sim. = simile (= ebenso) gesetzt werden, z. B.:

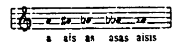


Erhöhung und Vertiefung der Töne. Die Versetzungszeichen zerfallen ihrer Bedeutung nach: in Erhöhungs-, Erniedrigungs- und Wiederherstellungszeichen.

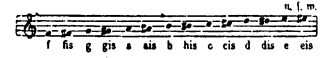
a) Das Erhöhungszeichen: Kreuz (♯) erhöht den Ton, vor dem es steht, um $^{1}/_{2}$ Stufe. b) Das Erniedrigungszeichen: Be (♭) erniedrigt den Ton um $^{1}/_{2}$ Stufe. c) Das Wiederherstellungszeichen: Quadrat (♮) gibt dem vorher er-

höhten oder erniedrigten Ton seine ursprüngliche Beschaffenheit wieder.

Die zwei weiteren Versetzungszeichen sind: Das Doppelkreuz (## oder ×) und das Doppel-be (♭♭); beide erhöhen oder erniedrigen den Ton um 2 halbe Stufen. Man kann also einen Ton auf 4fache Weise verändern, z. B.:

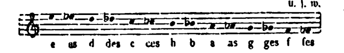


Soll der doppelt erhöhte oder erniedrigte Ton in den einfach erhöhten oder erniedrigten wiederhergestellt werden, so geschieht dies durch Vorsetzung von ♮ vor das einfache # oder ♭; das einfache ♮ hebt also nicht die Doppelerhöhung oder Erniedrigung auf. Die Vorzeichnungen richten sich übrigens nach der harmonischen Orthographie und können nicht willkürlich gebraucht werden. Aufwärts schreibt man gewöhnlich Kreuze vor.
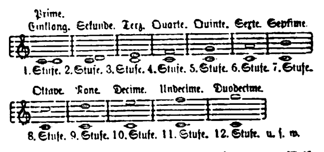


Davon sind auf dem Klavier fis, dis, ais, cis und dis die schwarzen oder Obertasten, die übrigen (auch eis und his) die weißen oder Untertasten.

Abwärts vertieft man die Töne durch Be-Vorzeichnung:



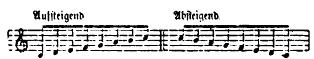
Hier kommen es, des, b, as, ges auf die Ober-, die übrigen (auch ces und fes) auf die Untertasten.

Intervalle. Ein Intervall nennt man die Entfernung eines bestimmten Tones von einem andern, der als Grundton angesehen werden kann. Folgendes Notenbeispiel (aus der C-dur-Tonleiter) gibt die lateinischen Namen:
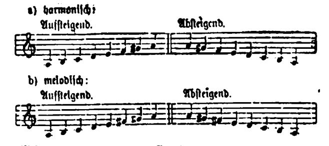


Man kann auch nur bis zur Oktave zählen und beginnt dann von neuem; die None ist dann = Sekunde, die Dezime = Terz u. s. f. Bei der Bestimmung der Intervalle nach abwärts wird das Wort „Unter" vor den Namen des Intervalls gesetzt (S. 262).

Tonleitern. Tonleiter ist die stufenweise geordnete Folge von Tönen innerhalb einer Oktave. Man unterscheidet 2 Arten: a) die diatonische Tonleiter, aus einer Folge von 5 Ganztönen und 2 großen (diatonischen) Halbtönen zusammengesetzt. Sie zerfällt wieder: 1. in Dur-Tonleitern; diese geben, vom Grundton aus gerechnet, große oder reine Intervalle: Grundton = Prim, große Sekunde und große Terz, reine Quarte, reine Quinte, große Sexte, große Septime, reine Oktave.

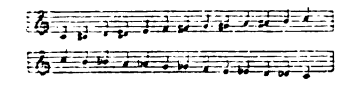


2. in Moll-Tonleitern, aus Grundton, großer Sekunde, kleiner Terz, reiner Quarte, reiner Quinte, großer oder kleiner Sexte, großer oder kleiner Septime, reiner Oktave bestehend. Man unterscheidet nämlich harmonische und melodische Moll-Tonleiter:



Chromatisch heißt in halben Tönen auf- und absteigend. Chromatische Tonleiter ist die in halben Tönen-

stufen einer Oktave auf- und abwärts schreitende Tonreihe:



Tonarten. Tonleitern werden zu Tonarten durch Versetzung (Transposition des Grundtons auf eine beliebige Anfangsstufe. Dur und Moll sind die beiden Tongeschlechter. Die 12 Halbtöne einer Oktave geben, zu Ausgangspunkten genommen, die 12 Dur- und Moll-Tonarten. Da jeder Ton der Skala enharmonisch umgenannt werden kann (z. B. as anstatt dis, fes anstatt e usw.), so ergeben sich eigentlich 48 Tonarten; allein die Verschiedenheit beruht nur im Namen, nicht in der Sache.

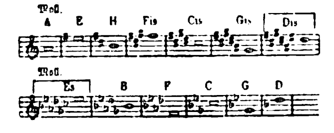
Der Unterschied zwischen Dur und Moll liegt in der Umkehrung der Intervalle. (Nicht, wie man es früher auffaßte, in großer und kleiner Terz.) Der Dreiklang von C-dur ist z. B. c-e-g, große Terz + kleine Terz; von C-moll, indem man den Hauptton oben denkt, g-es-c, große Terz + kleine Terz (s. Klanglehre).

Die Dur- und Moll-Tonarten sind nach dem sogen. Quintenzirkel geordnet, d. h. indem man immer eine Quinte fortschreitet: C-G-D-A-E-H-Fis (= Ges-) Des-As-Es-B-F dur bzw. moll. Man schreibt oft die in Moll mit kleinen, die in Dur mit großen Anfangsbuchstaben.

Zur Bezeichnung der Tonarten bedient man sich der Versetzungszeichen: ♯ und ♭; es gibt 6 Tonarten mit ♯, und 6 mit ♭:

Dur. C G D A E H Fis

Dur. Ges Des As Es B F



Parallel-Tonarten sind solche, die sich hinsichtlich ihrer Vorzeichen gleichen; es gibt deren immer nur 2, wie Es-dur, C-moll; C-dur, A-moll; G-dur, E-moll usw.

Enharmonische Tonarten sind solche, welche unter verschiedenen Namen dieselben Töne und Tonfolge haben, wie z. B. Fis-dur und Ges-dur, Fis-moll und Ges-moll.

Enharmonisch ist im heutigen Tonsysteme Bezeichnung solcher Töne, die ihrem Namen nach verschiedenen Tonarten angehören, in Wirklichkeit aber auf ein und dieselbe Tonstufe fallen, z. B. cis und des, ais und be, e und disis und fes usw.

Die enharmonische Tonleiter bestünde aus der Reihenfolge aller aus Erhöhung und Vertiefung nur irgend zu gewinnenden Tonstufen. In ihr würde z. B. zwischen cis und des ein Unterschied gemacht; cis wäre höher. Praktische Bedeutung hat diese Tonleiter nicht. Dagegen kann die enharmonische Verwechslung der Töne, soweit sie nicht bloße Erleichterung der Schreibweise ist (falls man z. B. von Ges-dur nach Fis-dur übergeht), zu einer veränderten Auffassung oder Deutung des Akkordes Anlaß geben.

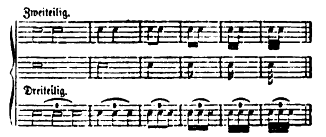
Einzelne Zeichen. Durch diese beiden Zeichen bis wird die Wiederholung der zwischen ihnen befindlichen angedeutet.

Zeigt an, daß der vorangegangene und nachfolgende Teil wiederholt werden soll.

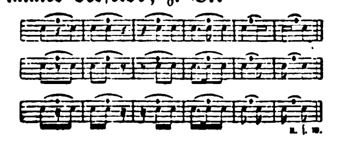
Ruhezeichen, Fermate, Halt.

wird dal-Segno-Zeichen genannt; es weist nämlich zurück nach einem vorangegangenen gleichen Zeichen.

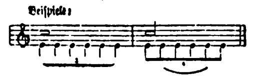
Triolen, Sextolen usw. Die Triole ist eine rhythmische Figur, welche durch Teilung einer Note in 3 unter sich gleiche Teile entsteht. Die Triolen können in allen Noten vorkommen; sie werden gewöhnlich durch einen Bindebogen und mit einem 3, bezeichnet. Es haben drei Noten jetzt immer den Wert einer Note der vorhergehenden Notengattung, während bei der Zweiteilung schon zwei Noten ausreichen; z. B.:



Die Triolenfiguren können durch Pausen unterbrochen und die Noten durch Punkte verlängert werden, der Wert der dreiteiligen Ordnung bleibt immer derselbe; z. B.:



S e x t o l e ist Name einer Notenfigur, welche durch Auflösung einer Note in 6 unter sich gleiche Teile (anstatt in 4) entsteht; z. B.: 6 Sechzehntel auf 1 Viertel, 6 Achtel auf 1 Halbe usw.
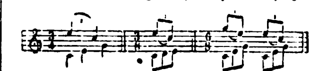


Geschrieben wird die Sextole gewöhnlich mit 6. Der Akzent liegt nur auf dem 1. Ton, wodurch die Sextole sich von der Doppeltriole unterscheidet. Die Sextolen können, gleich den Triolenfiguren, durch Pausen unterbrochen und die Noten durch Punkte verlängert werden.
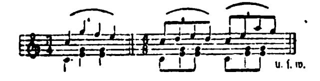
Außen den Triolen und Sextolen kommen noch andere Notengruppen vor, in denen fünf, sieben, neun und zehn Noten auf eine oder mehrere Noten eingestellt werden. Die Quintole ist eine Notengruppe von fünf Noten; z. B.:

So ist die Septimole eine Notengruppe von sieben, die Novemole eine von neun, die Dezimole eine von zehn Noten. Diese Gruppen kommen seltener vor.

In den drei-, sechs-, neun- und zwölfteiligen Taktarten können auch Notengruppen von der z w e i -, v i e r - und a c h t t e i l i g e n Ordnung vorkommen: Die Sekundole ist eine Notengruppe, in der zwei gleiche Noten den Wert von drei gleichen haben; z. B.:



In der Quartole ist eine Notengruppe, es haben vier gleiche Noten den Wert von drei gleichen; z. B.:



Aehnlich die Oktole, die seltener vorkommt.

Tempo. Tempo nennt man das Zeitmaß, die Taktbewegung, den Grad der Schnelligkeit, in welcher ein Tonstück seinem Inhalte und Charakter gemäß ausgeführt werden soll. Man unterscheidet 5 Hauptgrade der Bewegung:

1. sehr langsame Bewegung:
   Largo, langsam breit.
   Lento, schleppend, gedehnt.
   Adagio, langsam.
   Grave, schwer.
2. langsame Bewegung:
   Larghetto, ein wenig langsam.
   Andante, gedehnt, etwas langsam.
   Sostenuto, getragen, gehalten.
   Commodo, bequem, nicht zu schnell und nicht zu langsam.
3. mäßig schnelle Bewegung:
   Moderato, mäßig bewegt.
   Allegretto, leicht, gefällig, lebhaft, munter.
   Allegro moderato, mäßig schnell.
   Allegro ma non troppo, lebhaft, aber nicht zu sehr.
   Maëstoso, majestätisch.
4. schnelle Bewegung:
   Animato, beseelt.
   Allegro, schnell, lebhaft.
   Allegro con brio, schnell und frisch bewegt.
   Allegro agitato, schnell und unruhig bewegt.
   Allegro con fuoco, schnell mit Feuer.
   Allegro appassionato, schnell mit Leidenschaft.
5. sehr schnelle Bewegung:
   Allegro assai, sehr schnell, lebhaft.
   Allegro vivace, sehr lebhaft bewegt.
   Vivace, schneller als Allegro vivace.
   Presto, schneller als Vivace.
   Prestissimo, sehr schnell, das schnellste Tempo.

Weitere Bezeichnungen wolle man aus der Liste italienischer Wörter ersehen. Uebrigens ist bei den modernen deutschen Komponisten heute nicht mehr die italienische, sondern nur die deutsche Bezeichnung des Zeitmaßes gebräuchlich.

Metronom. M. M. ist Abkürzung für „Mälzels Metronom". Der Wiener Mechaniker Mälzel (1772—1838) konstruierte 1812 einen Taktmesser („Chronometer", 1815 „Metronom") der zur genauen Bestimmung des Tempos dient. Der Apparat besteht aus einer, ungefähr in der Mitte auf einer Achse ruhenden Pendelstange, die unten beschwert in einem pyramidenförmigen Holzgestelle hin und her schwingt. Auf dem längeren Teile dieses Pendels, oberhalb der Achse. befindet sich eine Skala mit den Graden 40′—208′; eine metallene, auf dem Pendel angebrachte, verschiebbare, ziemlich schwere Hülse reguliert die Schnelligkeit des schwingenden Pendels, welches in der Minute so viele Schläge macht, als die Zahl in der Skala, auf welche die Hülse geschoben wird, angibt. Hat der Komponist, dem die Tempoangabe durch den Metronom heute ganz geläufig geworden ist, z. B. die Bezeichnung: M.M. ♩ = 60 gemacht, so bedeutet dies, daß die 1/4 Note das Zeitmaß hat, welches der auf die Zahl 60 gestellte Pendel gibt; in diesem Falle ist eine 1/4 Note = 1/60 Minute = 1 Sekunde. M.M. 𝅗𝅥 = 60 bedeutet demnach die doppelte Schnelligkeit von ♩ = 60 usw.

Klanglehre.

Aufgabe der Klanglehre. Dem Künstler ist es in der Regel zuwider, mit dem, was Ausdruck seiner zartesten oder feurigsten Empfindungen ist, ein wissenschaftliches Spiel getrieben zu sehen, das die Unmittelbarkeit der künstlerischen Aeußerungen zu stören und keinen praktischen Wert zu gewinnen scheint. Von einer ästhetischen Analyse seiner Empfindungen selbst glaubt er mit einigem Recht sich gefährdet. Was ihn aber unmöglich beirren kann, ist die Einführung in die äußeren, physikalischen Bedingungen der Klangwelt: es muß ihn doch interessieren, die Zustände der Natur kennen zu lernen, die auf geheimnisvolle, aber streng gesetzmäßige Art die verschiedene Beschaffenheit der Töne, besonders deren größeren oder geringeren Wohllaut erregen. Die Aufschlüsse über jene natürlichen Zustände und Gesetze bietet die Akustik oder Klanglehre. Sie berührt ein neues Gebiet, die Harmonielehre, wenn es sich um künstlerische Verwertung des Tonmaterials handelt. Ein weiteres, das wir von der Klanglehre abtrennen, ist die Kunde der Instrumente, deren sich die heutige Musik bedient.

Ursache des Schalls. Mit Schall bezeichnen wir die Ursache der Hörbarkeit der Dinge und subjektiv eine bestimmte Art von Wahrnehmung, der als äußere Vorgänge Bewegungen entsprechen. Nicht jede Bewegung tritt als Schall in unser Bewußtsein; sie muß eine gewisse Geschwindigkeit erreicht haben (32 einfache Schwingungen in der Sekunde). Andrerseits, sobald sie etwa 96 000 Pulse überschritten hat, ist sie nicht mehr als Schall vernehmlich. In viel höheren Geschwindigkeitsgraden übersetzt sich Bewegung für uns in Wärme (65 Billionen) oder Licht (400 bis 800 Billionen).

Pendelbewegung. Alle schallbildenden Bewegungen, sofern sie die Unregelmäßigkeit des Geräusches abgestreift haben, sind pendelförmig, d. h. sie wiederholen sich regelmäßig, periodisch. Innerhalb einer kleinen Grenze, wenn nämlich der Ausschlagswinkel nur bis zu sechs Graden des Kreisbogens beträgt, schwingt der Pendel nicht bloß regelmäßig, sondern auch „isochron“, zeitgleich, und da die größten „Amplituden“ (Schwingungsweiten) tönender Körper über diesen Winkel nicht herausgehen, so sind die Schallbewegungen als zeitgleiche anzusehen. Man hat also nicht mit Verlangsamung oder Beschleunigung der Schwingungen, sondern nur mit deren Zahl und mit ihrer Amplitude zu rechnen, und da stoßen wir sofort auf das wichtige Gesetz, daß die Tonhöhe allein von der Schwingungszahl, die Tonstärke von der Schwingungsweite abhängt. Es sei dabei bemerkt, daß unter Schwingung die einen den Her- und Rückgang, die andern Her- oder Rückgang, von einer äußersten Grenze zur andern verstehen; wir schließen uns letzteren an.

Wellenbewegung. Denken wir uns das horizontale Hin- und Herschwingen des Pendels übergegangen in eine vertikale Bewegung, so haben wir nichts anderes als die Welle. Schon die Bezeichnung Schallwelle deutet darauf, daß die Schallbewegung, ähnlich wie jene

des Lichts, Wellenform hat. Die Welle besteht nicht, wie der täuschende Augenschein z. B. am Wasserspiegel zeigt, in der Fortbewegung ganzer Massen, sondern in der fortschreitenden Bewegung der einzelnen Teilchen, die an ihrer Stelle in schwingender, oszillierender Bewegung verharren; was sich fortpflanzt, ist nur die Vibration der aus ihrem Gleichgewicht gebrachten Einzelteile. Man stelle sich das unter dem Druck eines leichten Windes wogende Aehrenfeld vor; die Halme neigen sich, richten sich wieder auf, bleiben aber an ihrer Stelle; nur die Woge wandert.

Alle Wellen haben nun folgende Gesetze gemeinsam: Gleichzeitig erregte Wellen erreichen gleichzeitig das Ende der Strecke (in demselben Medium), gleichviel ob sie kurz oder lang sind. Die Länge hängt ab von der Dauer des Zeitverflusses zwischen den einzelnen Primitivbewegungen. Höhere Töne bedürfen einer größeren Anzahl von Schwingungsimpulsen und haben kürzere Wellen; diese treffen aber gleichzeitig mit den längeren Wellen der tiefen Töne an unser Ohr, wenn beiderlei Wellen gleichzeitig hervorgebracht sind. An verschiedenen Punkten erregte Wellen können sich kreuzen, ohne sich an ihrer Ausbreitung zu hindern: wir können gleichzeitig erklingende Töne unterscheiden. Wäre auch nur eines dieser Gesetze unwirksam, so wäre die Menschheit um die ganze, reiche Welt der Musik ärmer. Sehr gut ist es auch eingerichtet, daß die Wellen kleinere Widerstände durch Beugung überwinden können; hinter einem im Flusse liegenden Felsblock vereinigen sich die Fluten sofort wieder und ebenso die Schallwellen z. B. hinter einer Säule. Fundamental ist das Gesetz der Reflexion, wonach eine Welle, die auf endgültigen Widerstand stößt, nicht vernichtet wird, sondern ihren Weg in umgekehrter Richtung fortsetzt.

Stehende Welle. Trifft eine zurückkehrende auf eine direkte Welle, so resultiert aus dem Kampfe zwischen den sich begegnenden Teilchen eine neue Erscheinung, die sogenannte stehende Welle. In ihr hört die ungehindert fortschreitende Bewegung auf, die Teile stauen sich und machen nun die Bewegung um ihre Ruhelage gleichzeitig, nur mit verschiedenen Amplituden.

Die stehende Welle kann sich spalten in beliebig viele Abschnitte, die durch Punkte der kleinsten Bewegung (Knoten) getrennt sind; die Ausbuchtung zu den größten Entfernungen nennt man Bäuche. Man gewinnt eine Anschauung von der stehenden Welle an einem zwischen festen Grenzen schwingenden Seil oder an der jedermann bekannten Saite. Das Wasser kann keine stehende Welle darstellen, weil es nur nach der Luftseite frei auszuweichen vermag. Eine Saite schwingt nicht so ∼, sondern so ⬭, und wenn ich ihre Mitte dämpfe und sie dann zum Schwingen bringe, so ∞. Nur dadurch, daß die Saite abgegrenzt ist, wird die stehende Welle möglich, die sich aus Zurückwerfung der fortschreitenden und ihrer Begegnung mit der entgegenkommenden Welle bildet.

Quer- und Längsschwingung. Alle Schwingungen, fortschreitende wie stehende, deren Richtung zur Länge des tönenden Körpers einen rechten Winkel bilden, sind Transversal- oder Querschwingungen. Eine Saite kann auch in der Richtung ihrer Länge schwingen; man erzeugt solche Longitudinal- oder Längsschwingungen, wenn man z. B. mit dem Violinbogen schräg über die Saiten streicht. Auch kann bei

Longitudinalschwingungen, je nach der Abgrenzung, die Welle entweder fortschreitend oder stehend sein.

Typen fortschreitender Transversalwellen geben Wasser und freie Seilwellen; stehender: die zwischen festen Grenzen sich bewegenden Seilwellen, die Saiten, Stäbe, Platten, Membranen. Typen fortschreitender Longitudinalwellen: gestoßene Stäbe oder Röhren; stehender: geriebene Stäbe und die abgegrenzten Luftmassen, die bei allen Blasinstrumenten in Betracht kommen.

Was endlich die Wahrnehmung des Schalls anbelangt, so sind Schwingungen, die Schall erzeugen, immer stehende (entweder transversale oder longitudinale) Schwingungen, die den Schall leiten, fortschreitende, longitudinale, und Schwingungen, die den Schall unserm Ohr wahrnehmbar machen, wiederum stehende.

Schall, Klang, Ton. Nicht alles was wir hören, entstammt den beschriebenen, regelmäßigen Wellenbewegungen; unser Ohr wird durch viele dauerlose oder anhaltende Geräusche getroffen, die eine unregelmäßige Aufeinanderfolge von Erschütterungen zur Ursache haben. Außer den speziellen Benennungen dieser Geräusche (Zischen, Klirren, Rollen, Sausen usw.) besitzt die deutsche Sprache das Wort „Schall" dafür, das alles überhaupt Hörbare umfaßt. Ist das Gehörte nach Höhe und Tiefe meßbar, so reden wir vom Ton, und, um es von andern, gleich hohen Tönen zu unterscheiden, vom Klang. Unbestimmbare Schälle können auch durch eine Reihe meßbarer Töne hervorgebracht werden, wie sich jeder überzeugen kann, der etwa eine Reihe der untersten Klaviertasten zugleich anschlägt.

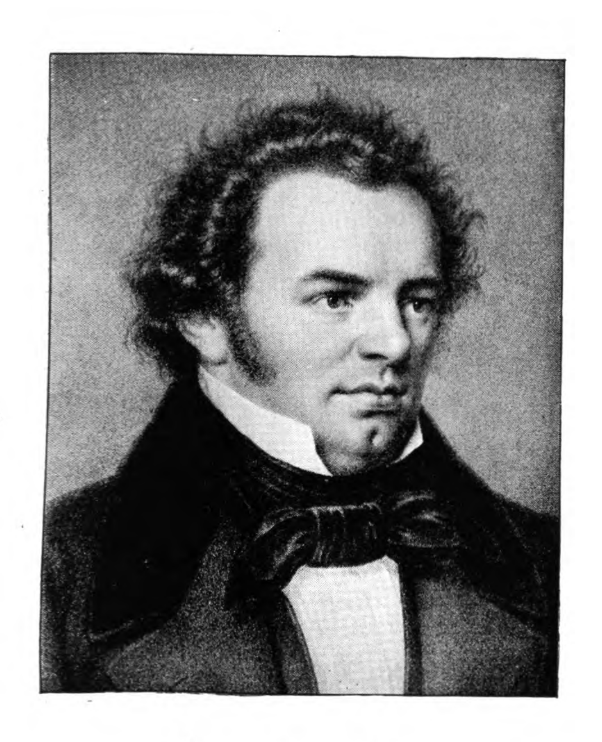
Ein Material von Schällen, an dem wir fortwährend den Uebergang vom unmeßbaren zum meßbaren Ton beobachten können, bildet die menschliche Sprache; je mehr das mit dem Sprechen verbundene Geräusch beseitigt wird, je mehr sich das Schwankende der Betonung, etwa in der Leidenschaft, festigt, desto schöner und reiner gestaltet sich der bestimmte, meßbare Ton.

Nur eines wird auch der edle Gesangston, dem nichts Instrumentales an die Seite gestellt werden kann, nie ablegen: die Klangfarbe, die durch die Teilschwingungen der Obertöne hervorgebracht wird (S. 247 u. 248). Absolut rein wäre nur ein Ton von absolut einfacher Schwingung; eine Stimmgabel vor gleichgestimmter Resonanzröhre gibt eine annähernde Vorstellung vom absolut reinen Ton. Es zeigt sich aber, daß ein solcher zugleich völlig stumpf, weich, charakter- und ausdruckslos sein müßte, und wiederum stehen wir in Bewunderung vor den Gesetzen der Natur, die an die Teilschwingungen den mannigfaltigsten Reichtum ausdrucksvoller Klangfarben gebunden hat.

Ausbreitung des Schalls. Da der Schall nach jeder Richtung und bei gleicher Entfernung überall gleich stark gehört wird, so folgt, daß er sich kugelschalenförmig verbreitet, wobei die Schallquelle stets den Mittelpunkt einnimmt.

Die Intensität der Bewegung, oder die Amplitude der Schwingungen vermindert sich im Verhältnisse der größeren Masse, die sie durchschreitet; nun steht die Kugelfläche im quadratischen Verhältnisse zu ihrem Durchmesser, woraus folgt, daß die Stärke des Schalls im quadratischen Verhältnisse zur Entfernung vom Ausgangspunkt abnimmt.

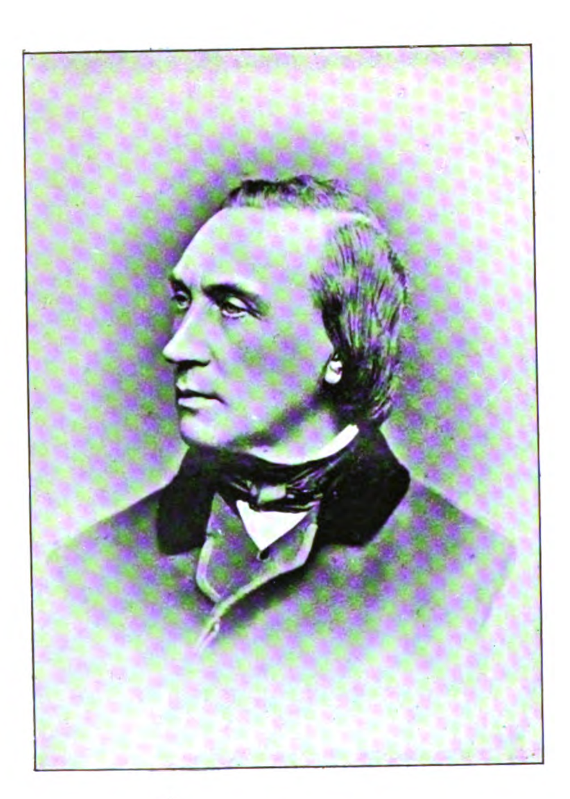
Weiter trägt zur verminderten subjektiven Wahrnehmung des Schalls



Franz Peter Schubert,

geb. 31. Jan. 1797 in Lichtenthal bei Wien,

gest. 19. Nov. 1828 in Wien.



Rob Franz

Halle d. 15. März 80

Robert Franz,

geb. 28. Juni 1815 in Halle a. Saale,
gest. 24. Okt. 1892 daselbst.

bei, daß unser Ohr z. B. bei 1 m Entfernung nur den 12568. Teil des Schallquantums auffaßt; ferner, daß die Luft zu den schlechtesten Schalleitern gehört. Würde unser Ohr von allen Schallwellen berührt und eilten diese gar mit unverminderter Stärke durch den Raum, so wären wir in kürzester Frist taub.

Verstärkung des Schalls. Um den Schall wo nötig zu verstärken, hat uns die Natur mannigfache Mittel zur Verfügung gestellt.

Abgesehen von der Selbstverständlichkeit, daß wir uns der Schallquelle nähern oder sie uns nahe bringen, können wir durch Vergrößerung der Gehörsfläche (Hand am Ohr, Hörrohr) oder durch Verhinderung der seitlichen Ausweichung der Schallstrahlen den Eindruck vervielfältigen (Leitungsrohr, Sprachrohr, z. B. auf Schiffen). Eine Schwächung des Eindrucks findet statt bei abgewandtem Ohr oder im sogenannten „Schallschatten" hinter Pfeilern.

Das wichtigste Mittel aber, den Schall ungeschwächt zu erhalten, ist die Zuführung durch *besser leitende Medien als die Luft*. Hierauf beruht das unentbehrlich gewordene Telephon. Edisons Phonograph, der den eingeleiteten Schall jahrelang bewahrt und alsdann wie ursprünglich wiedergibt, ist gleichsam ein Schalleiter durch die Zeit, wie das Telephon durch den Raum.

Schallstärke und Tonhöhe. Objektiv genommen hängt die Stärke des Schalls von der Amplitude der Schwingungen ab, indem die größere Exkursion die Energie der Verdichtungen und Verdünnungen der Schallsphären steigert; die Schwingungszahl aber und damit die Tonhöhe ist von der Stärke der Impulse unabhängig. Wenn eine sehr starke angerissene Saite im ersten Augenblick einen tieferen Ton gibt, so ist dies keine Ausnahme von diesem Gesetz, sondern dadurch zu erklären, daß die Grenze der isochronen Amplitude überschritten wurde. Luftsäulen werden nur scheinbar durch stärkeres Blasen höher im Ton; in Wirklichkeit haben sich die Druckimpulse zu Schwingungen von entsprechend höherer Zahl, nicht größerer Amplitude verdichtet, um den höheren Ton zu bilden.

Resonanz. Eine Klasse sonst tonärmster Schallquellen, die niemals eine Rolle in der Musik spielen könnten, wird schallkräftig gemacht durch Resonanz, und zwar mit dem Erfolg, daß sie nun in bezug auf Wichtigkeit an erste Stelle rücken; es sind dies die Saiten (und alle der Fadenform sich nähernden Schallkörper). Die vier Saiten der Violine werden erst durch Uebertragung ihrer Schwingungen auf den Kasten, der bekanntermaßen die Hauptsache ist, klangergiebig, klangschön. Nun besitzt der mitschwingende Körper selbst wieder seinen *Eigenton* und man versteht unter Resonanz im eigentlichen und engsten Sinn das Antworten des Eigentons eines Körpers auf die entsprechende Schwingungszahl eines andern.

Es ist klar, daß diese Art von Resonanz viel stärker ist, als das Mitschwingen, das jeden beliebigen Ton wiedergibt und nur eine Revibration heißen sollte. Aus *Mitschwingen* und *Mittönen* entsteht natürlich die größte Schallverstärkung. Wollte man aber beim Bau von Streichinstrumenten für jeden Ton eine Eigenresonanz herstellen, so würden sie ganz monströs ausfallen! Die praktische Hauptaufgabe ist Uebertragung der Schwingungserschütterungen der Saiten auf möglichst große mitschwingende Fläche. Resonanzbedürftig sind außer Saiten: Membranen, Stäbe

und Zungen. Wo dagegen die tönende Luftsäule das Prinzip ist, fallen Ton- und Resonanzkörper zusammen.

Einfache Gesetze für die Resonanz sind noch nicht gefunden. Die Erfahrung lehrt, daß die Resonanzflächen sich dem tiefsten Ton anpassen müssen; die Resonanzplatte soll möglichste Elastizität und zugleich die nötige Widerstandsfähigkeit gegen die teilweise enorme Saitenspannung haben.

Spannungen. Diese Spannung selbst hat den gleichen Zweck wie die Resonanz: Verstärkung der Schallkraft. Nehme ich eine Saite doppelt so lang und belaste sie zugleich durch vervierfachtes spannendes Gewicht, so bleibt sie in der Tonhöhe gleich, verstärkt aber durch Erregung doppelt so großer Luftmassen und indem diese Erregung mit größerer Energie vor sich geht, den Schall ganz bedeutend.

Durch fortgesetzte Erhöhung der Spannungen hat man im Klavierbau eine riesige Vermehrung der Schallkraft erzielt.

Reflexion. Endlich ist noch eine Art von Schallverstärker anzuführen, die praktisch von der größten, leider bis jetzt zugleich unangenehmsten Wichtigkeit ist: die Reflexion in geschlossenen Räumen. Musik im Freien klingt viel weniger stark als im Theater oder Konzertsaal, weil dort der Schall von keiner senkrechten Fläche zurückgeworfen zu werden pflegt. Bei der Reflexion des Schalls ist wie beim Licht Einfallswinkel gleich Ausfallswinkel; aber mit dieser Erkenntnis ist die Gesetzmäßigkeit der Schallverstärkungen bei komplizierter Reflexion noch nicht gewonnen und es ist ein noch ungelöstes Problem der architektonischen Akustik (oft Akustik schlechtweg genannt), einen Raum so herzustellen, daß der Klang der Musik die größtmögliche Verstärkung erhält. Fast alle Schallwellen, die im Geschlossenen unser Ohr berühren, sind reflektierte; aber man hat noch keine Gesetze für die formale Gestaltung oder materielle Beschaffenheit der reflektierenden Flächen, sondern ist nur auf allgemeinste Erfahrungen angewiesen, die indessen nicht einmal vor schlimmen Mißerfolgen schützen. Wo ein Theater oder Konzertsaal „akustisch" ist, da hat ein günstiger Zufall, nicht die Berechnung obgewaltet.

Es scheint, daß der Lösung des Problems vorderhand nur auf dem Wege praktischer Erfahrung beizukommen ist. Als ein wichtiger Beitrag zu dieser Lösungsart gilt Richard Wagners Festspielhaus in Bayreuth, dessen akustische Wohlverhältnisse anerkanntermaßen unerreicht sind.

Echo. Schallgeschwindigkeit. Dem Nachhall in Sälen, der unentbehrlich ist für die Tragkraft des Schalls, aber auch gefährlich für sie werden kann, entspricht im Freien die Erscheinung des Echos. Man kann aus seiner zeitlichen Entfernung die räumliche der reflektierenden Wand berechnen. Hierbei muß man die Geschwindigkeit des Schalls kennen. Sie beträgt in der Luft bei 0° C rund 330 m in der Sekunde. Bei jedem Wärmegrad nimmt die Geschwindigkeit um 0,6 m zu. Aus der Division der Schwingungszahl in die Geschwindigkeitszahl kann die Wellenlänge eines Tones berechnet werden; so findet man für a' mit 870 Schwingungen 39,3 cm Wellenlänge, also wird eine offene Röhre von 393 mm (vorbehältlich einer kleinen Korrektion) das Normal a geben.

Während nun T e m p e r a t u r und S c h a l l g e s c h w i n d i g k e i t und andrerseits S c h w i n g u n g s z a h l und W e l l e n l ä n g e sich

bedingen, hat auf die Tonhöhe des gegebenen Schalls die Temperatur des Fortpflanzungsmittels, die schnellere oder langsamere Verbreitung keinen Einfluß, was für die Praxis überaus wohltätig ist. Wir werden sehen, daß allerdings auf Entstehung des Schalls die Temperatur großen Einfluß hat; bei gewissen Schallquellen wirkt die Wärme erhöhend auf den Ton. Aber die fortschreitenden Wellen nehmen durch alle Fortpflanzungsmedien in unveränderter Schwingungszahl ihren Weg. Was großen Veränderungen unterliegt, ist die Geschwindigkeit selber, die im dichteren Mittel größer wird, in Metall und Holz größer als in Wasser, in Wasser größer als in Luft. Die Zahlen sind folgende: in Eisen 17, Messing 11, in Tannenholz 10, in Flüssigkeiten 4 (Wasser) bis 6mal so schnell als in Luft. Durch die Luft aber pflanzt sich der Schall schneller in dünner als in dichter fort, weil sich hier das Verhältnis der gleichbleibenden Elastizität zur Dichtigkeit verändert, während es bei festen Körpern, wo die Dichtigkeit nahezu konstant ist, kaum und beim Wasser unerheblich wechselt. Die Luft aber verliert durch Wärme an Dichtigkeit und bleibt fast gleich elastisch, woraus sich erklärt, daß in dem S. 242 angeführten Verhältnis die Geschwindigkeit des Schalls mit der Temperatur wächst. Durch den luftleeren Raum pflanzt sich kein Schall fort. Die „Harmonie der Sphären“ wird wohl nur ein schöner Traum bleiben. Der Aether trägt zwar die Wellen des Lichts entferntester Sterne, aber keinen Ton eines andern Weltkörpers zur Erde.

Die Geschwindigkeit des Schalls ist im Verhältnis zu der des Lichts (300000 km in der Sekunde) eine sehr kleine; viele alltägliche Erscheinungen veranschaulichen dies: das Aufblitzen einer entfernten Kanone kommt immer dem Schall zuvor. Die Soldaten eines ganzen Regiments können nicht gleichzeitig nach der Musik marschieren, weil die Töne zu den vorderen und hinteren Reihen nicht gleichzeitig gelangen.

Entstehung des Schalls. Ueberall, wo Massen sich bewegen, erfolgt Schall, gleichviel, welchem Aggregatzustand sie angehören. Der Stein, der auf Stein oder ins Wasser fällt, die Peitsche, die durch die Luft fährt, die Regentropfen, der Springbrunnen, die Feuerspritze, die Wirkungen eines Orkans zu Land oder zur See, die Luftstöße in einer Pfeife — Beispiele der verschiedensten Beschaffenheit sich bewegender und bewegter Massen.

Auch die Hantierung mit scheinbar tonlosesten Stoffen, wie Wachs, Wolle, Haar, Klebrigem, bringt Schalle hervor. Aus eigenem Antrieb tönt aber kein Körper: er antwortet nur auf einen Schlag oder Stoß, auf Reibung oder auf Zerrung. Dann erst tönt er. Genau genommen ist es aber keineswegs der Körper, welcher tönt, sondern die periodischen Luftstöße tönen, die der schwingende Körper hervorruft.

Ja, der Schall ist keineswegs an die Schwingung eines Körpers gebunden: die rotierende, nicht oszillierende, Bewegung der sogenannten Scheiben- und Wassersirene, des Savartschen Zahnrads erzeugen Schall, lediglich durch periodische Stöße. An den Riesentönen eines Bucheinbandes kann sich jeder von Schällen überzeugen, denen nicht einmal eine Schwingungsbewegung der Körper zugrunde liegt. Luftstöße müssen aber jedesmal da sein; denn die Luft wird durch bewegte Körper erschüttert, so daß sie sich in

kürzesten Abständen verdichtet und verdünnt. Auch die Reibungstöne z. B. eines durch die Luft geschwungenen Lineals und die Explosionsschälle jeder Art lassen sich auf Luftstöße zurückführen. Immerhin kann auch die wissenschaftliche Betrachtung der Einfachheit wegen den Schall als unmittelbares Produkt des Körpers ansehen und von „tönenden Körpern" handeln.

Arten der Klangerzeugung elastischer Körper. Zu musikalischen Klängen bedarf es elastischer Körper, die ihrer Ruhelage entrissen, aus eigener Kraft wieder in dieselbe zurückzukehren bestrebt sind, wobei sie periodische meßbare Schwingungen vollführen. Zudem müssen die elastischen Körper eine für die Tonerzeugung günstige Form annehmen: dies ist der Fall, wenn eine oder zwei Dimensionen sehr klein sind, und besonders wenn die Länge überwiegt (bei Saiten, Stäben, Luftsäulen). Ihrer Beschaffenheit nach teilt man die tönenden Körper ein in solche, die durch Spannung elastisch werden — Saiten, Membranen; andere sind durch innere Steifigkeit oder Dichtigkeit elastisch, also nicht erst der Spannung bedürftig — Stäbe, Glocken, die Luftsäule. Die Arten der Klangerzeugung sind verschieden, auch in bezug auf die einzelne Gattung von Körpern. Dem Stoß und der Zerrung folgt immer Abklingen, Verklingen des Tons. Damit der Ton fortklinge, muß er durch Reibung erregt sein. Jede Reibung geschieht periodisch und periodisch schwingt die erregte Schallquelle zurück: aus der Wechselwirkung zwischen Reibung und Schallbildung entsteht das für unsere Empfindung Ununterbrochene des Tons. Der Reibungston ist der wichtigste für die Musik, denn er gestattet dem seelischen Ausdruck viel reichere Aeußerung als der gestoßene oder gezupfte Ton, bei dem alles auf den einmaligen Anschlag oder Anstoß gestellt ist. Wie sich aber bei Reibungstönen aus dem Reibungsgeräusch die Primitivimpulse bilden, welche die zur Klangbildung erforderliche Periodizität von Luftstößen einleitet, ist noch nicht einheitlich aufgeklärt, am wenigsten bei Erregung von Luftsäulen mittels bandförmigen Luftstroms (Anblasen von Röhren: Flöten, Labialpfeifen, Signalpfeifen). Die Luftsäule ist jedenfalls der einzige musikalische Körper, dessen Klangbildung zum Prinzip die der Spannung entgegengesetzte Zusammendrückung hat, dessen Ton daher nur durch Reibung einzuleiten ist.

Natürliche Klangquellen. Die Musik hat für ihre Zwecke aus der unendlichen Mannigfaltigkeit natürlicher Klangquellen eine engbegrenzte Schar abgesondert und auch hinsichtlich der Art der Klangerzeugung nur wenige Möglichkeiten nachgeahmt. Alle in der Natur gegebenen Klänge und Schälle aufzuzählen und zu analysieren ist hier unmöglich. Nur einiger interessanter Klangquellen wollen wir noch gedenken, wenn sie auch die musikalische Praxis nicht benützt.

An einer früher geheimnisvollen Art von Klängen ist die Wärme beteiligt: wir erinnern an das Tönen der Memnonsäule, die Klänge der Fingalsgrotte. Sie sind hervorgebracht durch periodische Störungen und Wiederherstellungen des Gleichgewichts zwischen warmer und kalter Luft, die sich abwechselnd verdichtet und verdünnt. Wichtig für die Wissenschaft sind die Untersuchungen mit Flammen, die in Röhren tönen; die wichtigsten Gesetze der Akustik lassen sich dabei veranschaulichen. Zur Wärme als Tonerreger gesellt

sich auch das Licht (intermittierende Beleuchtung der Lichtsirene), der Magnetismus und die Elektrizität (Töne in elektrischen Drähten u. a.).

Die menschliche Stimme. Gewissermaßen zu den natürlichen Klangquellen gehört die menschliche Stimme, die jedenfalls allen künstlichen Instrumenten gegenüber eine Ausnahmestellung einnimmt, und zwar schon dadurch, daß ihr Apparat unbewußt funktioniert. Dieser selbst kann weder zu den Blasinstrumenten mit kesselartigem Mundstück, noch zu den Zungen gerechnet werden. Die Tonhöhe wird ja vom Bläser erst durchs Klangrohr gewonnen, während die Schwingungszahl der Stimmbänder selbst die Tonhöhe erzeugt, daher die Schwingungen der Lippen einen ungleich größeren Tonumfang als die der Stimmbänder darstellen können. Und künstliche, membranöse Zungen sind überhaupt bei keinem Instrumente verwendbar. Das Prinzip der Tonerzeugung bilden nun allerdings bei der Stimme periodische Luftstöße wie bei Lippen- und Zungenpfeifen oder Blasinstrumenten.

Um Luftstöße zu erzeugen, muß der aus den Lungen hervordringende Strom verdichteter Luft periodisch unterbrochen werden, Das ist die Aufgabe der Stimmbänder, die dem Luftstrome das Austreten abwechselnd gestatten und verwehren. Auch beim Einatmen sind Töne produzierbar, die jedoch mangels Resonanz der Mund-, Rachen- und Nasenhöhle erstickt klingen. Der Umfang der Stimme wird mittels zweierlei Veränderungen bewirkt: die Stimmbänder ändern ihre Stellung und ihre Spannung, und zwar die Stellung immer erst dann, wenn die Spannung keine brauchbaren Tonhöhen mehr erzielt. Es ist ähnlich wie bei einer Saite, deren Tonhöhe durch Spannung nur bis zu einer gewissen Grenze getrieben, von da aber durch Kürzung gesteigert wird.

Je nach den weiteren oder engeren Stellungen der Stimmbänder unterscheidet man ein tiefes, mittleres und hohes Register, bei den höchsten Tönen kommt als Neues die Herabsenkung der falschen Stimmbänder ins Spiel, wodurch vollends die Stimmbandmasse bis auf einen winzigen Rest von der Beteiligung an den Schwingungen ausgeschlossen wird. Man nennt den Uebergang von einer Stellung der Stimmbänder in die andere Registerwechsel. Der Stimmklang wird jedesmal ein anderer und die hohen Töne eines Registers, die durch Spannung (zwischen Grund- und Schildknorpel) entstehen, klingen vor gesangstechnischer Ausbildung der Stimme mühevoller als die tiefen des nächsten Registers.

Trotz des individuell unendlich abgestuften Klangcharakters gibt sich die menschliche Stimme durch die Vokale, ohne deren Geleite kein Ton den Mund des Menschen verlassen kann, als solche unzweideutig kund. Wir bringen die Vokale durch verschiedene Gestaltung des Mundraumes hervor; jeder Hohlraum hat seinen Eigenton, woraus folgt, daß die Vokale ihre Eigentöne haben (nach König u o a e i = b^0 bis b^4, nach Helmholtz andere). Die Resonanz z. B. des Vokaltons A begünstigt am stärksten dis, fis, b, weniger c, d, f, a, noch weniger cis, e, g, h, am wenigsten gis; es ist dies immerhin interessant auch für Gesangskomponisten. Die charakteristische Verschiedenheit der Vokalklänge ist optisch darstellbar durch Projizierung der tönenden Flammen, in die man Vokale hineinsingt.

Die Saite. Ihr Tongebiet und ihre Gesetze. Die Saite ist nicht bloß praktisch, sondern auch wissenschaftlich das fruchtbarste Tonerzeugungsmittel; von der einen Saite des Monochords nahm alle musikalische Erkenntnis ihren Anfang. Auf einer einzigen Saite ist das ganze Tongebiet darstellbar, was mit keinem andern Körper möglich ist. 32 einfache Schwingungen gaben das Subkontra C an, unterhalb dessen sich die Töne kaum mehr musikalisch bestimmen lassen. Da auf der Orgel die unterste Oktave durch 32 Fuß lange Pfeifen vertreten ist, redet man auch vom 32füßigen C, D, E und bei entsprechend aufsteigenden Oktaven vom 16-, 8-, 4füßigen. Die obere Grenze der musikalisch unterscheidbaren Töne ist mit $c^6 = 16384$ Schwingungen genügend hoch gegriffen. Die Orgel umfaßt über 9 Oktaven (Subkontra C″—H″, Kontra C′—H′, große Oktave c_0—h_0 oder C—H, kleine c^0—h^0 oder c—h, ein- bis fünf gestrichenes c) usw. Die Grenze der Tonwahrnehmung überhaupt reicht nach Savart bis 96900 Schwingungen.

Daß eine Saite von verschiedener Länge verschiedene Töne gibt und zwar in bestimmten Verhältnissen (die wichtigsten: Oktave 1 : 2, Quinte 2 : 3) entdeckte schon Pythagoras. Erst Mersenne wies dann im 17. Jahrhundert die Schwingungszahl als das Bestimmende der Tonhöhe nach. Hat man die Schwingungszahl eines Tones gefunden, so lassen sich durch Verhältnisrechnung diejenigen aller weiteren Töne erkennen. Für die Saiten gelten nun in betreff der Schwingungszahlen folgende Gesetze. 1. Die Längen der Saiten verhalten sich umgekehrt wie die Schwingungszahlen. 2. Die Spannungen (Belastungen) müssen im geraden quadratischen Verhältnis zu den Schwingungszahlen wachsen. Mit diesen beiden Gesetzen ließe sich in der Praxis nicht viel anfangen. Erst zwei andere Gesetze machen möglich, daß man eine Violine oder ein Klavier bauen kann. 3. Die Schwingungszahl ändert sich nämlich auch umgekehrt mit der Dicke der Saite und 4. die leichtere Saite schwingt schneller als die schwerere und zwar im umgekehrten Verhältnisse zur Quadratwurzel des Gewichtes dieser Saite (also Messing, das 4mal so leicht als Platin ist, 2mal so schnell). Wollte man etwa für die Violine nur gleich dicke und gleich gespannte Saiten wählen, so müßte z. B. die G-Saite ums $3^1/_2$-fache der E-Saite verlängert werden; in Vergrößerung der Dicke hat man ein bequemes Mittel, die Schwingungszahl zu verlangsamen. Reicht dies auch nicht mehr, so schreitet man zur Gewichtserhöhung der Saite und überspannt sie mit Kupferdraht, beim Klavier auch mit solchem aus Messing oder Eisen.

Teiltöne. Versuchen wir die Schwingungszahl anstatt durch Verkürzung der Saite durch Zerlegung der Schwingungen der ganzen Saite zu erhöhen, so ergeben sich folgende Töne: nehmen wir $c_0 = 1$, so ist $^1/_2$ Länge $= c^0$, $^1/_3 = g^0$, $^1/_4 = c^1$, $^1/_5 = e^1$, $^1/_6 = g^1$, $^1/_7 = b^1$, $^1/_8 = c^2$, $^1/_9 = d^2$ usw. Dem Violinspieler sind diese Teiltöne, die von den Partialschwingungen der Saiten herrühren, als Flageolettöne bekannt. Er bringt sie hervor, indem er den Finger leicht auf den Teilpunkt der Saite setzt, der dem gewünschten Ton nach obigem Schema entspricht. Man kann die natürliche Saitenteilung so weit fortsetzen als man will, immer wird der nächst höhere, auf diese Art hervorgerufene Ton einen „Schwingungsknoten“ und

einen „Bauch" mehr haben (siehe das über die Wellenbewegung Gesagte); die einzelnen Abteilungen der schwingenden Saiten sind unter sich immer gleich.

Die Schwingungszahlen der Teiltöne befolgen das Gesetz der natürlichen Zahlen, der zweite Teilton schwingt doppelt, der dritte dreimal so rasch usw. als der Grundton, ein überaus merkwürdiges Naturgesetz. (Ist die Anzahl der Teiltöne, Grundton als ersten gerechnet = m, so sind die Knoten = m—1, die Bäuche ebenfalls = m und die Schwingungszahlen = m N.) Saiten und auch die Luftsäulen begünstigen in dem Maße, als deren Länge ihren Querschnitt übertrifft, die Bildung höherer Obertöne, jedoch stets auf Kosten der Stärke und Klangfülle des Grundtons und seiner nächsten Obertöne. Ueberhaupt können kürzere Körper schwerer zum Tönen gebracht werden.

Gleichzeitigkeit der Obertöne. Die *Teiltöne* oder *Obertöne* einer Saite sind aber nicht bloß einzeln der Reihe nach zu entlocken, sondern ertönen insgesamt *gleichzeitig* mit dem Grundton und zwar ganz von selbst. Das gleichzeitige Beisammensein verschieden rascher Schwingungen kann sich unsere Vorstellungskraft nur schwer ausdenken; dazu kommt, daß die äußeren Formen der Schwingungen je nach der Art der Erregung und der Erregungsquelle die größte Mannigfaltigkeit aufweisen.

Wir stehen vor solchen Tatsachen mit staunender Verwunderung, besonders wenn wir bedenken, daß in allen wie immer hervorgebrachten oder gearteten musikalischen Klängen Obertöne enthalten sind, die nur auf künstlichem Weg beseitigt werden können.

Von dem Vorhandensein der Obertöne überzeugen folgende *Versuche am Klavier*: Hebt man den Dämpfer eines tieferen Saitenchors z. B. von C und schlägt kurz und kräftig die den Obertönen entsprechenden Tasten c^0 g^0 c^1 e^1 g^1 b^1 c^2 d^2 an (einzeln oder zugleich), so klingen diese Töne auch bei aufgelassenen Tasten fort; sie hören auf, sobald der C-Dämpfer wieder niederfällt. Oder hält man die Tasten der Obertöne niedergedrückt, ohne daß ein Ton entsteht, und schlägt C kurz und kräftig an, so werden sie deutlich vernehmbar sein, nur c^2 und d^2 fehlen. Und das hat folgenden Grund.

Angriffsstelle der Saite. Wird eine Saite genau in der Mitte zum Klang angeregt, so erstickt jeder Oberton, der seinen Knoten in der Mitte hat. Von großer Wichtigkeit ist also der Angriffspunkt. Er muß die ungehemmte Entwicklung einer möglichst vollständigen Reihe harmonischer Obertöne begünstigen, sonst erscheint der Klang statt gesättigt hohl, näselnd; das Angreifen nächst dem Ende bewirkt einen scharfen, klimpernden Ton. Die Klaviersaiten C werden vom Hammer an der Stelle getroffen, wo c^2 und d^2 ihre Schwingungsknoten haben; daher das Fehlen dieser Obertöne. Die richtige Angriffsstelle der Saite ist für den Klavierbauer ein entscheidendes Problem; die andern Saiteninstrumente überlassen dem Spieler die Wahl der Erregungsstelle.

Er wird finden, daß er die Klangfarbe wechselvoll gestalten kann, je nach den Punkten, an denen er die Saite zum Tönen bringt, ebenso aber auch je nach der Art der Erregung.

Klangfarbe. Die Aufklärung aller dieser Erscheinungen hat Helmholtz mit dem Nachweis geliefert, daß die Klangfarbe jedes Tons abhängt von der größeren oder geringeren Zahl der den Grundton

begleitenden Obertöne. Es ist dies eine großartige Entdeckung, die mit einem Schlag ein großes Gebiet der Forschung aufhellt. Der gleich hohe Ton derselben Schwingungszahl, auf Geige, Flöte, Trompete, Orgelpfeife erklingend, ist nach der Klangfarbe genau unterscheidbar, weil jedesmal die Zahl, Höhe und Stärke der gleichzeitigen Obertöne eine andere ist.

Einfache, reine Klänge ohne Obertöne erzielt man durch kugelförmige Resonatoren; bei Klangkörpern, deren Form das Auftreten von Obertönen begünstigen, weckt man den Eigenton ihres Luftraumes durch einen zweiten gleichgestimmten Körper (z. B. eine Stimmgabel), dessen Obertöne mit denen des resonierenden nicht zusammenfallen. Weite, gedeckte Pfeifen, bauchige Flaschen, der Brummkreisel u. s. f. geben auch obertonlose Klänge, leider durch Begleitungsgeräusche getrübt. Die Flageolettöne der Saiten, Kopftöne weicher Sopranstimmen, schwache Flötentöne und unter den Vokalen das U zählen auch zu den annähernd reinen Tönen. Klänge, die außer dem Grundton *keine* oder nur *schwache Obertöne* haben, sind *weich* und *kräftig*, in der Höhe hell, in der Tiefe dumpf. Von *niederen Obertönen in mäßiger Stärke begleitete Klänge*, z. B. die des Waldhornes, sind *voll*, *weich*, *wohllautend*. Klänge *mit vielen hohen Obertönen* (Saiten, Blechinstrumente) sind *eindringlich, durchdringend, scharf!* Der Grad ihrer Stärke bedingt die verschiedenen Nuancen zwischen kräftig, durchdringend, schmetternd. Klänge mit *ungeradzahligen Obertönen* (gedeckte Pfeifen, Klarinette) sind *hohl, nasal*. *Je schwächer der Grundton* gegenüber den Obertönen, um so *leerer* wird der Klang (z. B. Gemshornstimme der Orgel). Ueberträfen die Teiltöne den Grundton an Stärke und Deutlichkeit, so gebe es keinen Klang, keine Klangfarbe, sondern einen Akkord. Eine Klangfarbe besteht nur, solange als die Obertöne neben dem Grundtone undeutlich vernommen werden. Der *Einfluß des Materials* der tönenden Körper auf die Klangfarbe ist noch nicht genügend erforscht. Die *charakteristischen Begleitungsgeräusche der Klänge*, aus denen man früher die Entstehung der Klangfarbe herleitete, ist für die Kennzeichnung entbehrlich: man hört die Klangfarbe unverändert aus einer Entfernung, welche die Geräusche unvernehmbar macht.

Die Luftsäule und ihre Gesetze. Die schwingende Luftsäule ist das tönende Prinzip der Orgelpfeifen und Blasinstrumente. Weder die *Form*, noch das *Material der Wandung*, wenn sie nur starr und glatt ist, übt Einfluß auf die Bildung der Tonhöhe der stehenden Tonwelle. Dagegen kommt es wesentlich an auf das *Verhältnis zwischen Weite und Länge* der Wände; die Länge der Luftsäule muß mindestens das 12fache ihres Querdurchschnittes betragen, wenn sich wie bei Saiten die Schwingungszahlen umgekehrt wie die Längen verhalten sollen. Doch liegt das *Verhältnis zwischen Länge und Schwingungszahl* bei Luftsäulen nicht so einfach wie bei Saiten, einmal weil jene nicht so fest abgrenzbar sind, vielmehr ihre Schwingungen ein Stück über die Enden der Röhre hinaustragen; deshalb berechnet man beim Bau von Orgelpfeifen „reduzierte Längen“ und vertieft durch „Stopfen“ der Horntöne deren Klang.

Zweitens *ändert sich bei*

Verkürzung der Röhre das Verhältnis der Weite und Länge, so daß man durch Teilung der Röhre keine reine Oktave erhält. Dieser Umstand macht die Ventilinstrumente der Blechbläser so gefährlich für die Tonreinheit. Die einzig mögliche Schwingungsart ist bei Luftsäulen die Längsschwingung. Bei offenen Röhren liegt, wenn sie ihren Grundton geben, merkwürdigerweise eine Knotenfläche in der Mitte; bei gedeckten Röhren bildet der Verschluß die Knotenfläche. Die Bäuche haben gleiche Dichtigkeit der Luftmassen wie die äußere Luft; anders die Knoten, welche Druckmaxima darstellen. Bewirkt man daher eine Oeffnung anstelle der Knoten, so wird der Bestand der Schwingungen gestört und man erhält den Teilton nach den Gesetzen, die wir bei den Saiten fanden. Wird die mittlere Knotenfläche geöffnet, so erhält man ungefähr die höhere Oktave usw. Die Stellen der Tonlöcher und Klappen der Blasinstrumente und deren Applikatur fußen auf diesem Verhalten der Luftsäule.

Die durch die Knoten markierten Teilschwingungen, die theoretisch ebenso hoch hinaufgehen wie bei Saiten, finden nur in engen Grenzen musikalisch-praktische Verwertung. Bei der Orgel ist jede Pfeife überhaupt nur auf einen Ton gestimmt. Die Blasinstrumente, von denen jedes in einer Röhre eine Anzahl von Tönen produzieren muß, haben nur wenige Oktaven Umfang. Je enger die Röhre, desto leichter kommen die Obertöne. Noch sei bemerkt, daß in gedeckten Röhren nur ungeradezahlige Obertöne entstehen können, während in offenen Röhren sowohl die geradezahligen als die ungeradezahligen vorkommen.

Klangerzeugung in der Luftsäule. Eingeleitet wird die Schwingung der Luftsäule durch Luftdruck, der eine Reihe von Verdichtungen und Verdünnungen der im Hohlraum zusammengepreßten Luft bewirkt; hört der Druck auf, so gelangen die Luftteilchen sofort zur Ruhe und der Ton erlischt, im Gegensatz zu transversal schwingenden Tonquellen, die eine Zeitlang weiter tönen. Die Druckimpulse müssen ebenso rasch aufeinander folgen, wie die Schwingungen des hervorzurufenden Tones. Die Art des Anblasens und der Vorrichtungen dazu sind fast bei jedem Instrument verschieden. Bei Labialpfeifen und bei den Flöten muß der Luftstrom erst an einer Schneide branden, um die Schwingungen im Hohlraum einzuleiten; ein in Richtung zur Achse hineingesandter Luftstrom würde keinen Ton wecken.

Zungen. Wenn bei diesen Körpern der bandförmige Luftstrom selbst eine Art stabförmiger „Zunge" bildet, so werden andere Instrumente durch materielle Zungen aus Metall, Holz oder membranösen Gebilden angeblasen.

Durchschwingende oder durchschlagende Zungen sind solche, die frei, ohne Hemmung schwingen können, aufschlagende, die bei jeder Schwingung gegen einen festen Gegenstand anprellen, der beweglich oder unbeweglich sein kann. In den metallenen Zungenpfeifen der Orgel finden beide Arten Anwendung; im Harmonium die durchschlagende aus Metall, bei Klarinett, Oboe und Fagott die aufschlagende (bei Oboe und Fagott eine Doppelzunge) aus Holz, bei den Blechblasinstrumenten sind es menschliche Lippen, bei der Stimme die Stimmbänder des Kehlkopfes, welche die schwingende Doppelzunge bilden — immer hat die Zunge die Aufgabe, durch abwechselnde Stöße Verdich-

tungs- und Verdünnungswellen zu veranlassen. Ein wichtiger Unterschied ist aber der, daß die Luftzunge (nicht die Luftsäule) des Resonanzrohres bedarf, während materielle Zungen unter Umständen dieses Mittel entbehren können. Als selbständig tönende Körper betrachtet, gehören die Zungen zu den Stäben.

Stäbe. Wird ein kurzes Bruchstück einer Saite ohne Spannung zum Tönen gebracht, vermöge seiner eigenen Steifigkeit, so ist der Draht zum Stabe geworden, der an einem Ende befestigt oder ganz frei eine neue Tonquelle bildet. Das akustische Verhalten von Stäben ist dadurch interessant, daß die Intervallfolge ihrer Obertöne eine andere ist als bei Saiten und Luftsäulen. Stäbe geben nie harmonische Obertöne. Die harmonischen Obertöne einer Stimmgabel sind nicht Partialtöne des schwingenden Körpers selbst, sondern direkte Folge der Lufterregung (Lufttöne, siehe Kombinationstöne). Die Tonhöhe der Stäbe wächst mit der Dichtigkeit, Dicke und Elastizität des Stoffes; die Schwingungszahlen nehmen im umgekehrten Verhältnis zu den Quadraten der Länge zu. Transversal schwingende gerade Stäbe finden in der Musik bloß bei einseitiger Befestigung, als Zunge Verwertung (Rohrwerke in Orgeln, Harmonium, Zungen bei Oboe, Klarinette, Fagott; auch sogenannte Spielwerke). Das Harmonium ist der Orgel und dem Klavier gegenüber nur deshalb im Nachteil, weil die freie Zunge hohe und unharmonische Obertöne bildet und deshalb eine Klangquelle niederer Ordnung ist. Transversalschwingungen gekrümmter Stäbe kann man an der Stimmgabel beobachten. Mit zunehmender Biegung eines Stabes rücken die Schwingungsknoten immer näher zur Mitte und der Ton wird tiefer; bringt man in die Mitte der Biegung einen Stiel, so überträgt dieser die Vibrationen der Gabel auf größere mitschwingende Flächen. Da der Stiel erst bei jeder zweiten Schwingung der Zinken einmal auf die Unterlage stößt, so muß der Unterton einer Oktave entstehen; wenn jeder dritte, vierte usw. Stoß zur Geltung kommt, erhält man die verkehrte Reihe der Obertöne als Untertöne. Werden Stäbe in Form von offenen Dreiecken (Triangeln) und mit einem Metallstift zum Tönen gebracht, so haben die unharmonischen Obertöne so enge Lagen und bedeutende Kraft, daß eine bestimmte Tonhöhe nicht mehr erkennbar ist.

Die Longitudinalschwingungen von Stäben, deren enge Obertonreihe None, Quarte, Sekunde u. s. w. bilden, haben ihres unangenehmen Klanges wegen außer für die Wissenschaft keine Bedeutung. Torsionstöne, die gegenüber Longitudinaltönen ziemlich tiefer sind eignen sich noch weniger zu musikalischen Zwecken; bei Saiten veranschaulicht man sich diese Schwingungsart durch Aufzwirbeln und Loslassen.

Platten. Mit schwingenden Platten (in der Musik Becken, Tamtam) sind wissenschaftliche Experimente mannigfachster Art ausführbar. Nur den Tönen runder Scheiben (bei zentraler Befestigung) hat man bis jetzt das Zahlengesetz der natürlich unharmonischen Intervallfolge der Obertöne abgelauscht. Halb so große Platten klingen eine Oktave höher, ebenso erhöht Verdoppelung der Dicke den Ton um eine Oktave. Das Interessanteste ist die Beobachtung des Verhaltens von aufgestreutem Sand auf quadratischen Platten, der von

den vibrierenden Partien abgeworfen wird, auf den Knotenlinien aber liegen bleibt und die nach ihrem Entdecker sogenannten **Chladnyschen Klangfiguren** bildet; alle solche Linien gehören gekrümmten Systemen an, die sich nie schneiden. Unter den krummen Flächen ist die **Glocke** die wichtigste; ihre Tonfolge entspricht im allgemeinen den Quadraten von 2, 3, 4 usw. (von C ausgehend: c^0 d^1 c^2 gis^2 d^3).

Membranen. Lassen wir eine Platte immer dünner werden, bis sie die Steifigkeit einbüßt und über einen Rahmen gespannt werden muß, um wieder elastisch zu werden, so haben wir eine Membrane. Für Schlaginstrumente werden nur gegerbte tierische Felle als Membrane verwendet (Trommel, Pauke, Tamburin). Für wissenschaftliche Untersuchungen wählt man zarte Membranen und behandelt sie anders als durch Schlag, nämlich durch Zerrung, um die Eigentöne hervorzurufen; ferner bewirkt man die Uebertragung der Schwingungen fremder, tönender Körper, welche Erregungsart beim Hören stattfindet. Richtet man auf die Membranen Ströme verdichteter Luft, so ahmt man den Vorgang beim Singen und Sprechen nach. Die Obertöne bei Membranen bilden in allen Fällen eine unharmonische Folge.

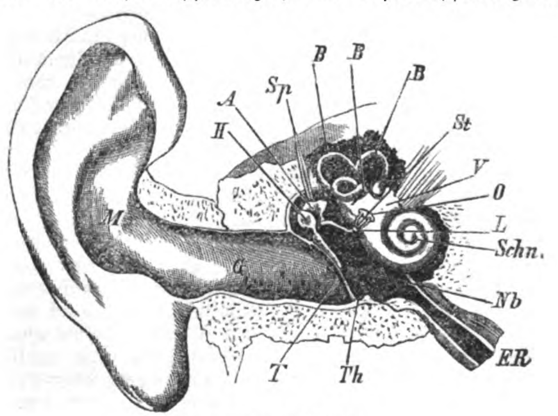
Das Ohr (s. Fig.). Ehe wir nun die musikalischen Klänge weiter analysieren, betrachten wir, da diese Analyse in wachsendem Maße die subjektive Seite der Klangempfindung zu betonen hat (Konsonanz, Dissonanz), jenes Organ, das unserem Bewußtsein den Schall überhaupt vermittelt: das Ohr.

Seine anatomische Beschaffenheit, die sehr kompliziert ist, soll nur in den Hauptumrissen beschrieben sein. Das **äußere Ohr** besteht aus der Ohrmuschel (M) und dem Gehörgang (G), der durch das ovalförmige Trommelfell(T),eine dünne, elastische Membrane (von 40 bis 50 □mm), schräg abgeschlossen wird. Dahinter befindet sich das **mittlere Ohr**, ein länglicher Hohlraum des Schläfenbeins, die Trommel- oder Paukenhöhle (Th), worin die drei eng miteinander verbundenen Gehörknöchelchen Hammer (H), Ambos (A) und Steigbügel (St) liegen.

Der Hammer bewirkt eine Spannung des Trommelfells einwärts, und zwar durch den Muskel Sp.; der nach innen gezogene Punkt heißt Nabel (NB). Die innere Wand der Paukenhöhle hat zwei Oeffnungen, das ovale und das runde Fenster, die häutig verschlossen sind. Das ovale Fenster (O), wird vom frei beweglichen, lose angewachsenen Steigbügel mehr oder weniger gedrückt. Das runde Fenster liegt unterhalb des ovalen (auf der Figur nicht sichtbar). Völlig offen ist die Paukenhöhle nur da, wo sie sich in die Ohrtrompete oder Eustachische Röhre (ER) fortsetzt; letztere leitet zur Rachenhöhle, gleicht die Luft der Paukenhöhle mit der äußeren aus und verhindert einseitige Spannungen des Trommelfells (am erfolgreichsten, wenn der Mund geöffnet ist). Der **innerste** und wichtigste **Teil des Ohrs** ist das seiner zahllosen Windungen wegen sogenannte Labyrinth (L), schräg zum Gehörgang stehend; in dieses führen jene Fensterchen, und zwar das ovale in den Vorhof (V), das andere in die zu unterst liegende Schnecke (Schn.).

Am entgegengesetzten Teil des Labyrinths krümmen sich Cförmig drei Kanäle, die Bogengänge (B,B,B). Die Schnecke aber, die in 2½ Windungen ansteigt, birgt als ge-

heimnisvollsten Teil eine ebenfalls spiralförmig gewundene Spiralplatte, wodurch sie in zwei Gänge oder Treppen geteilt wird. Dieses knöcherne Spiralblatt reicht aber nicht bis zur gegenüberstehenden Wand des Schneckengangs, sondern spaltet sich in zwei Membranen, von denen die eine, die Grundmembrane, jene Gebilde und elastischen Stäbchen trägt, die das Cortische Organ heißen. Dem Gehirn vermittelt die Schallempfindung kann nur in geringstem Maße der Uebertragung des Schalls an das Labyrinth dienen; dafür dient es als Schutzapparat gegen allzu starke Stöße, indem es der Wassermasse des Labyrinths ein momentanes Ausweichen gestattet. Merkwürdig ist, daß so ziemlich der ganze Apparat vor den Fenstermembranen zerstört sein kann, ohne das Gehör ernstlich zu gefährden. Selbst die Bogengänge des Labyrinths scheinen für die Schallempfindung entbehr-



Das Innere des Ohres.

der im Labyrinth endigende Gehörnerv.

Das Gehör. Ueber die Funktionen aller dieser Teile ist man sich noch nicht vollständig klar. Das äußere Ohr dient zur Aufnahme des Schalls, der dem Trommelfell von der Ohrmuschel und dem Gehörgang schon in mannigfach verstärkender Brechung zugeführt wird. Das Trommelfell, die vollkommenste Membrane, schwingt mit allen Tönen im Einklang. Klar ist auch die molekuläre Fortpflanzung des Schalls durch die Gehörknöchelchen bis zum ovalen Fenster des Labyrinths. Das runde Fenster lich zu sein. Der Sitz derselben ist wohl die Schnecke; das Cortische Organ hielt Helmholtz früher für eine Sammlung resonierender Körper, von denen jeder auf eine im Bereich der Hörgrenzen vorkommende Schwingungszahl reagiere. Die gleichen Eigenschaften schrieb er später der Grundmembrane selbst zu. Das Cortische Organ hält man nun für einen Dämpfungsapparat. Doch liegen diese Fragen noch offen. Was die Theorie der Schallempfindung anlangt, so führt Helmholtz die Erscheinungen des Hörens auf solche des Mitschwingens zurück; das Ohr

zerlegt jeden zusammengesetzten Klang in seine Bestandteile und empfindet vermittelst verschiedener Nervenfasern jeden derselben getrennt; die einheitliche Auffassung der Klangfarbe wäre also einer wiederum zusammengesetzten Tätigkeit des Ohres zuzuschreiben. Der Wahrnehmungsprozeß selber ist, wie beim Sehen ein in letzter Hinsicht psychologischer Vorgang, ein ‚Urphänomen', das nicht weiter analysierbar ist.

Subjektive Akustik. — Interferenz. Wir wenden uns nun dem Hauptproblem der subjektiven Akustik zu, nämlich der K o n s o n a n z und D i s s o n a n z und werden es im folgenden immer mit zwei Klängen oder Tönen zu tun haben, nachdem wir zuvor nur die physikalischen Grundlagen des einzelnen Klangs oder Tons betrachteten.

Warum empfindet unser Ohr gewisse Intervalle der Musik als wohl-, andere als übellautend? Um auf diese Frage die aufschließende Antwort zu geben, ist es nötig, noch einmal etwas weiter auszuholen und auf die W e l l e n l e h r e zurückzugreifen. Man nennt in ihr Interferenz die gegenseitige Aufhebung zweier entgegenwirkender Wellenkräfte. Die resultierende Bewegung jedes Wasserteilchens ist die Summe der demselben mitgeteilten individuellen Bewegungen. Sind diese auf einer Seite positiv, auf der andern negativ, so ist die Summe = Null. Die Erscheinung der Interferenz führte in der Optik zur Wellentheorie des Lichts, deren Hauptbeweis darin liegt, daß wir Dunkelheit hervorbringen können, indem wir Licht zu Licht fügen. Ebenso können wir, wenn wir Schall zu Schall fügen, unter Umständen jede Wirkung aufs Ohr aufheben, sobald die Wiederkehr (Phase) des Schwingungsvorgangs in entgegengesetztem Sinn erfolgt. Treffen zwei Einklänge so aufeinander, daß Verdünnung gegen Verdichtung und umgekehrt ankämpft, so erlischt der Klang. Um dies zu erweisen, muß man mit Stimmgabel, tönenden Flammen usw. experimentieren. Eine Wirkung der Interferenz kann jeder an einer Glocke beobachten, deren Klänge man auch bei ruhiger Luft abwechselnd deutlicher und undeutlicher hört, und zwar das letztere, wenn ihre Töne stärker werden.

Schwebungen. Die wechselweise Interferenz der Glocke macht sich dem Ohr bemerkbar durch Stöße oder Schwebungen, deren Zahl in einem bestimmten Verhältnis zu den Schwingungszahlen der Töne stehen, die Interferenz bewirken. Nehmen wir an, ein Körper mache 32 Schwingungen in der Sekunde, der andere 33, und beide beginnen z u g l e i c h mit einer verdichtenden Schwingung: so wird die 32. Schwingung des einen als verdünnende mit der verdichtenden 33. des andern zusammenfallen, der Klang in diesem kurzen Augenblick also verschwinden.

Die Interferenz dauert in die zweite Sekunde hinein, in der die Phasen entgegengesetzt beginnen, dann setzen beide Wellen ihre Schwingungen mit gleicher Schwingungszahl fort, genau wie die Wasserwelle, die nicht einfach vernichtet wird, wenn sie mit einer zweiten interferiert, sondern ihren Weg nachher fortsetzt; am Ende der zweiten Sekunde sind die Schwingungen gleich, verstärken sich also. Wir haben e i n e Schwebung in zwei Sekunden; durch einfache, nachrechnende Zeichnung kann sich jeder veranschaulichen, daß, wenn die Schwingungszahl etwa um 2 oder 4 differiert, wir 1 oder 2 Schwebungen in der Sekunde empfinden. Wenn einzelne Körper wie eine Glocke, von denen eigentlich einzelne Klänge zu

erwarten sind, Schwebungen hören lassen, so liegt der Gruud darin, daß es kaum gelingt, die Dimensionen absolut symmetrisch herzustellen, demzufolge erzeugt der Körper mehrere Töne. Die Schwebungen der Menschenstimme und jene auf Streich- und Blasinstrumenten sind keine Interferenzergebnisse, sondern Pseudoschwebungen, die durch abwechselndes An- und Abschwellen der Tonstärke oder durch sehr enges Trillern entstehen.

Wenn eine Schwebung eintritt, sobald ein Ton dem andern um zwei einfache Schwingungen in der Sekunde vorauseilt, so folgt, daß jeder Zusammenklang mehrerer Töne von Schwebungen begleitet ist. Es fragt sich nun, wie die Schwankungen aufs Gehör wirken. Betragen sie nur 1—4 in der Sekunde, so machen sie den Eindruck ruhigen Wogens; betragen sie mehr, so empfindet das Ohr die ununterbrochenen Reize als unangenehm und die Rauhigkeit steigert sich, bis die Schwebungen 32—33 erreichen, verliert sich aber allmählich wieder, je mehr die Eindrücke ineinander übergehen, und ist bei einer Schnelligkeit von 132 völlig verschwunden. Ueber die Grenze von 132 hinaus sind die Schwebungen für unser Ohr nicht mehr da. Vor allem ist mithin die Wirkung der Schwebungen aufs Gehör von ihrer absoluten Zahl abhängig. Ein Intervall, das vier Schwebungen macht, die nicht unangenehm sind, wird in der dritthöheren Oktave mit 32 Schwebungen als sehr rauh empfunden.

Lassen wir umgekehrt die Schwebungen — etwa 32 — gleich, und suchen in verschiedenen Tonlagen das jeweilige Intervall dafür, so stoßen wir auf eine neue Erscheinung. Die Differenz der Schwingungen und damit auch der Schwebungen ist zwischen c^2 und h^1, d^1 und c^1, g^0 und e^0, e^0 und c^0, c^0 und G, endlich G und C überall gleich, nämlich 64 bezw. 32. Die gleiche Zahl von Schwebungen wird aber in höheren Tonlagen schärfer, deutlicher empfunden als in tieferen; der Klangfluß der Quinte wird nahezu als glatt empfunden, während c^2 und h^1 das Ohr schrill berührt. Darum sind auch Intervalle in hohen Lagen empfindlicher gegen gleich kleine Unreinheiten als in tiefen.

Endlich bemerken wir, daß der ganze Charakter der Schwebungen sich mit der Größe des Intervalls ändert. Je größer das Intervall, desto weniger empfindlich die Schwebungen. Man muß sich aber immer beides vergegenwärtigen: sowohl Größe als Lage des Intervalls bestimmen den Charakter der Schwebungen. Enge Akkorde klingen in tieferen Lagen schlecht, während die gleich großen Intervalle weiter oben angenehm klingen.

Zu den Schwebungen zweier zusammenklingender Töne gesellen sich nun die Schwebungen der Obertöne jedes einzelnen Klangs. Diese Schwebungen sind bei weiten Intervallen in niederen Lagen glatt, voll und rein, in den höheren, wo sie eng zusammenrücken, scharf und rauh, woraus sich erklärt, woher Klänge mit stark hervortretenden höheren Obertönen ihren scharfen Charakter haben. Kehren wir zum Zusammenhang mehrerer primären Klänge zurück, so wird derselbe natürlich außerordentlich kompliziert durch die Schwebungen der Obertöne jedes einzelnen. Es kann für Charakter und Wohllaut des Zusammenklangs sehr wichtig sein, von welchen Tonquellen er dargestellt

wird, was für die Orchesterkomposition von Bedeutung ist.

Erklärung von Konsonanz und Dissonanz. Wir werden nun dem Verständnisse des Lesers keine Schwierigkeiten bereiten, wenn wir in die Definition von Konsonanz und Dissonanz, die Helmholtz geliefert hat, alles bis jetzt über die Schwebungen Gesagte zusammenfassen: Ein Zusammenklang ist um so konsonanter, je unmerklicher, um so dissonanter, je merklicher seine Schwebungen sind. Oder: Konsonanz ist eine ununterbrochene Tonempfindung. Streng genommen haben wir es bei aller Tonbildung mit unterbrochenen Impulsen zu tun; schon der Name „Luftstöße", den wir immer gebrauchten, deutet auf die wechselnde Folge von Verdichtungen und Verdünnungen hin. Doch gilt ein Ton weder als konsonant noch dissonant.

Konsonante oder dissonante Intervalle. Prüfen wir nun die verschiedenen Intervalle auf ihren Wohlklang. Da in verschiedenen Lagen die Schwingungsdifferenz und damit die Schwebungen zweier Töne konstant sein können, so sollten wir eigentlich erwarten, daß die dabei erzeugten Intervalle, obwohl sie mit mathematischer Notwendigkeit verschieden sein müssen, nun gleichen Klangcharakter hätten. Tatsächlich unterscheiden wir aber jedes Intervall zusammenklingender Töne aufs bestimmteste vom andern. Demnach kann der Klang der Intervalle nur durch die Schwebungen der Obertöne sein Gepräge bekommen und so ist es auch. Je mehr Obertöne bei einem Intervall zusammenfallen, desto weniger Schwebungen desto konsonanter der Klang, und umgekehrt. Genau nach diesem Prinzip ordnen sich in der modernen Musik die Konsonanzen und Dissonanzen und haben sich wohl von jeher so geordnet. Konsonanzen erster Ordnung sind außer dem Einklang der Prime die Oktave mit 3, die Duodezime, die Quinte mit 2 und die Quarte mit 1 zusammenfallenden Oberton (Quarte wird hieher gerechnet nur wegen ihrer Beziehung zur Quinte in der Tonleiter). Als Konsonanzen zweiter Ordnung haben die große Sext, die große und kleine Terz einen, die kleine Sext keinen Oberton gemeinsam. Letztere verdankt ihre Einreihung in die Konsonanzen nur der Funktion im Tonleitersystem. Die Dissonanzen beginnen mit der kleinen Septime, obwohl sie günstigere Schwebungsverhältnisse als die kleine Sext hat. Große Sekunde, große Septime, kleine Sekunde, übermäßige Quarte (Tritonus) sind die Dissonanzen. Ueber eine Oktave hinaus wiederholen sich die Erscheinungen nicht ganz in gleicher Weise; je größer das absolute Intervall, desto weiter entfernen sich die Obertöne des einen Klanges von jenen des andern, so daß die Schwebungen mehr und mehr verschwinden. Schon die Duodezime macht weniger Schwebungen als die Quinte. Dissonanzen, die nach dem Maß des Intervalls die schrecklichsten wären, verlieren in Abständen von wenigen Oktaven ihre Schärfe und werden, an die Grenzen des Tongebiets verlegt, kaum mehr übel empfunden. Interessant ist, daß wir bei Klängen, die keine oder schwache Obertöne haben, die Intervalle naturgemäß ganz anders, viel wohllautender und ohne scharfe Abgrenzung empfinden. Gegen Verstimmung sind Konsonanzen viel empfindlicher als Dissonanzen und zwar ganz nach dem Grad ihrer Ordnung.

Schwingungsverhältnisse der Intervalle. Nachdem wir die Intervalle hinsichtlich ihres Wohlklanges geprüft haben, untersuchen wir nachträglich die Verhältnisse ihrer Schwingungszahlen.

Der Grundton verhält sich zur Oktave wie 1:2, zur Duodezime wie 1:3, zur Quinte wie 2:3, zur Quarte wie 3:4. Zur großen Sext wie 3:5, großen Terz 4:5, kleinen Terz 5:6, kleinen Sext 5:8. Zur großen Septime wie 5:9, großen Sekunde 8:9, kleinen Septime 8:15, kleinen Sekunde 15:16. Zur übermäßigen Quarte wie 32:45. Demnach verhält sich der Wohlklang zweier Intervalle umgekehrt wie die Reihe der natürlichen Zahlen. Ueberrascht von diesem wunderbaren Gesetze glaubte man vor alters (Pythagoras), daß diese Zahlenverhältnisse selbst der Grund des musikalischen Wohllauts seien. Noch Leibniz und Euler schrieben das Wohlgefallen an Konsonanzen dem Vergnügen der Seele an leichtem Zählen einfacher Verhältnisse zu.

Helmholtz, dem die Akustik die fundamentalsten Erkenntnisse verdankt, hat definitiv nachgewiesen, daß die Beurteilung von Konsonanz und Dissonanz in erster Reihe eine physiologische Funktion des Ohrs, nicht eine psychologische der zählenden Seele ist. *Nicht Zahlenverhältnisse, sondern Menge, Lage und Stärke der Schwebungen der Obertöne bestimmen den größeren oder geringeren Wohllaut verschiedener Zusammenklänge.*

Kombinationstöne. Es wird den Leser interessieren, noch eine weitere Bedingung zu erfahren, von der Konsonanz und Dissonanz abhängt. Wiederum greifen wir auf die Wellentheorie zurück. Die Erscheinungen der Reflexion und nun auch der Interferenz kennen wir genügend. Wir wissen auch, daß die Wellen sich ohne Störung kreuzen, übereinander lagern, wodurch es einzig ermöglicht wird, daß die jedem Ton entsprechenden Wellensysteme unverändert an unser Ohr gelangen. Wenn aber die Luft durch einen tönenden Körper, dessen Schwingungsweite sehr groß ist, heftig erregt wird, so entstehen sekundäre Wellen, welche den harmonischen Tönen des Körpers entsprechen. Daher die harmonischen Töne der Stimmgabel (s. o.). Wenn zwei Klänge so intensiv sind, daß sie die Grenzen der ungestörten Uebereinanderlagerung überschreiten, so verbinden sich ihre sekundären Wellen, um Kombinationstöne zu bilden. Die einen derselben haben zur Schwingungszahl die *Differenz der primären Töne*, die andern *die Summe*. (Von d^3 und g^2, oder g^2 und d^3 ist der Differenzton jedesmal $= g^1$. Man findet ihn am besten durch Subtraktion der Verhältniswerte; umgekehrt durch deren Addition den Summationston; z. B. $f^0 + c^1 = a^1$). Die Differenztöne (schon von dem Organisten Sorge 1740, dann von Tartini beobachtet) klingen ziemlich deutlich, während die von Helmholtz zuerst mathematisch berechneten, nachträglich dann in der Wirklichkeit nachgewiesenen Summationstöne sehr schwach sind. Die Kombinationstöne, deren beide Arten zugleich mit den Primärtönen auftreten, bilden nun mit den konsonanten Intervallen erster Ordnung (ausgenommen die Quarte) harmonische Akkorde; mit Konsonanzen zweiter Ordnung liefern nur die Differenztöne konsonante, die Summationstöne aber, die zum Glück kaum gehört werden, dissonante Dreiklänge.

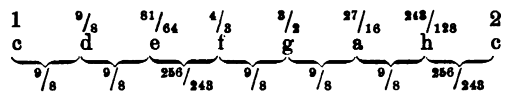
Was die Lage der Kombinationstöne betrifft, so fallen Differenztöne unter oder zwischen die Primärintervalle; Summationstöne sind stets höher, bewegen sich jedoch in viel engeren Grenzen. Das sog. akustische 32 füßige Orgelpedalregister beruht auf Anwendung der Differenztöne. Aehnlich wie die Existenz der Obertöne den Nachweis unter der Hörgrenze befindlicher „Töne" erbringen, so dienen Differenztöne zur Berechnung der Schwingungszahl solcher „Töne", die oberhalb der Unterscheidungsgrenze liegen.

Die Grade der sog. Verwandtschaft der Töne, die für die Harmonik wichtig ist, gründen sich, sowie Konsonanz und Dissonanz, auf die mehr oder weniger große Anzahl von Teiltönen, die 2 Töne gemeinsam haben.

Tonleiter, Tonsystem. Es ist nötig, nach bestimmten Intervallen fortzuschreiten, welcherlei Art die Musik sein soll, die man macht. In der Tat ist außer dem Rhythmus die Abmessung von Tonstufen innerhalb des unendlich großen Tongebiets auch der primitivsten Musik eigen. Indem man Tonstufen in festgesetzter Höhe einander folgen läßt, entsteht die „Tonleiter", die „Skala". Sie umfaßt aber nicht die ganze Reihe brauchbarer Töne, sondern höchstens eine Oktave, da mit dieser der Ausgangston gleichsam wiedergewonnen ist, nur auf höherer Stufe; die Anzahl der Zwischenstufen kann verschieden groß sein, in der modernen Musik bekanntlich 12. Man hat nun bei der Tonleiter außer den Grenzen, innerhalb deren sie sich bewegt, noch zweierlei zu beachten: die Reihenfolge der Tonstufen, die verschieden gebildet werden kann, wie z. B. bei unseren jetzigen Tongeschlechtern von Dur und Moll, und die Gewinnnng fester Tonverhältnisse, durch welche die Höhe der Tonstufen dargestellt wird. Letztere Aufgabe ist bei weitem wichtiger; denn sind die Tonstufen abgemessen, so ist die Art ihres Aufbaus eine leichte Frage. Allein gerade ihre genaue Abmessung ist etwas sehr Kompliziertes. Zwar die Verhältnisse der einzelnen Intervalle sind unschwer zu finden, und wir haben gesehen, daß das Gesetz der Schwingungen durch seine Einfachheit beglückt. Die Schwierigkeit ist die, alle Intervallverhältnisse unter sich so zu ordnen, daß mir möglichst einfache und gleiche Werte für die Abstände der einzelnen Töne innerhalb der Leiter finden. Warum ist diese Schwierigkeit so groß?

Die mathematischen Ausdrücke für die Intervalle z. B. des Ganz- und des Halbtons, mit denen wir heute praktizieren, sind viel komplizierter, als die Ausdrücke für größere Intervalle; Konsonanzen sind nicht Sekunde oder Septime, sondern erst Terz und Sext, Quart und Quint, zuletzt, als reinste, die Oktave. Nun sind es naturgemäß die Konsonanzen gewesen, die der Musiksinn zuerst entdeckte, und die Ganz- und Halbtonschnitte einer Tonleiter kamen erst dadurch zustande, daß man die Konsonanzen in höhere Oktaven führte und die gewonnenen neuen Tonwerte in die untere Oktave zurückversetzte. Die von der Sage Orpheus zugeschriebene Tonleiter c f g c bestand aus den Zwischenwerten der Ober- und Unterquinte. Terpander und Pythagoras fügten die weiteren Quinten aufwärts hinzu, bis alle Tonwerte der jetzigen C-dur-Skala eingetrageu waren.

Pythagoreisches System. Die absoluten und relativen Verhältnisse der pythagoreischen Skala sind folgende:



Nach diesem „System“, das seine Aufgabe scharfsinnig löst und zu befriedigen scheint, wurde bis in die neue Zeit hinein musiziert. Es kennt nur zweierlei relative Abstände von Ton zu Ton, den Ganztonschritt ($^9/_8$) und den Halbtonschritt ($^{256}/_{243}$). Allein das System baut sich auf den **reinen Quinten** auf und wenn man Quinte zu Quinte fügt, so kommt man nie mehr zum Ausgangspunkt, ja zu keinem dagewesenen Tone überhaupt zurück. Hat man 12 Quinten addiert (man addiert Intervalle, indem man ihre Verhältnisse multipliziert), so erhält man als Ueberschuß zur 8. Oktave $^{74}/_{73}$ (zugleich Defizit von 12 Quarten zur 8. Oktave), das sog. pythagoreische oder ditonische Komma. Um dieses Komma differieren die enharmonischen Ausdrücke des Systems; die aus Oberquinten entstandenen Töne sind im Vergleich zu den durch Vertiefung entstandenen die höheren. Der erhöhte Halbton = 1.067871 heißt Apotome, der vertiefte = 1.053498; Differenz = $^{74}/_{73}$.

Natürliches System. Das Pythagoreische oder griechische System wurde im Mittelalter beibehalten; die Kirchentonarten waren den griechischen nachgebildet. Da, als sich bereits die Polyphonie und die Instrumentalmusik entwickelt hatte, wurde Ende des 16. Jahrhunderts die sog. akustische **Terz** des Archytas wieder entdeckt; ihr Verhältnis: $^5/_4$ ist einfacher und wohllautender als das der Pythagoreischen Terz $^{81}/_{64}$; ihr Differenzton ist konsonant. Der Unterschied zwischen griechischer und natürlicher (kleinerer) Terz beträgt $^{81}/_{80} = {}^{11}/_{12}$ des pythagoreischen Kommas; man nennt dieses „Syntonisches Komma“, oft „Komma“ schlechthin. Auf die reine Terz baute man nun ein neues System, das mit Hilfe der „akustischen“ oder „harmonischen“ Reihe der Teiltöne zu einem sog. **natürlichen Tonsystem** gestempelt wurde. Da es heute noch Verfechter desselben gibt, so müssen wir es näher beleuchten. Die Reihe der Teiltöne führt, wie wir wissen, zu immer kleineren Intervallen: Oktav, Quint, Quart, Terz usw. Nach der kleinen Terz des 7. Teiltons ist die große Sekunde nicht genau bestimmbar und man kann, je höher man steigt, umsomehr zwischen verschiedenen Ausdrücken wählen. Dem entspricht nun, daß die durch Transposition aus höheren Lagen gewonnenen Töne der natürlichen Reihe vielfach zwischen mehreren Tonwerten schwanken; die Kombination einfacher Intervalle führt ebenfalls zu Mehrdeutigkeiten. Ueberhaupt kehrt man auf dem Wege reiner Terzen ebensowenig zum Ausgangspunkt zurück, als mit Verfolgung des Quintenzirkels. Das Defizit dreier reiner großen Terzen ($^5/_4$) zur Oktave beträgt $^{128}/_{125} = {}^{21}/_{12}$ des pythagoreischen Kommas; die „kleine Diësis“. Der Ueberschuß von vier reinen kleineren Terzen ($^6/_5$) zur Oktave beträgt $^{648}/_{625} = {}^{32}/_{12}$ des pythagoreischen Kommas; die „große Diësis“. Selbst wenn man die verschiedenen Tonwerte für ein und dasselbe Intervall vereinfacht, ergibt das natürliche System dreierlei relative Abstände in der Tonleiter, nämlich für den Ganzton cd, fg, ah $^9/_8$, für de, ga $^{10}/_9$ (Differenz ein syntonisches

Komma), für den Halbton ef, hc $^{16}/_{15}$. Man vergleiche folgendes Schema mit dem pythagoreischen:

1	$^{9}/_{8}$	$^{5}/_{4}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$	$^{5}/_{3}$	$^{15}/_{8}$	2
c	d	e	f	g	a	h	c

$^{9}/_{8}$ $^{10}/_{9}$ $^{16}/_{15}$ $^{9}/_{8}$ $^{10}/_{9}$ $^{9}/_{8}$ $^{16}/_{15}$

Die vertieften Werte des, es usw. sind im natürlichen System (unnatürlicherweise) höher als cis, dis usw. Das System der „reinen Stimmung“ hat auf den ersten Blick etwas Bestechendes. Aber es leidet an mancherlei Mißständen. Da die große Sext im Verhältnis 5:3 steht, kommt in die Tonleiter eine Quinte, die um das syntonische Komma von den übrigen Quinten verschieden ist. Es zeigt sich eben, daß die angedeutete Schwierigkeit, konstante Maße für die Intervallwerte zu gewinnen, insolang mathematisch unlösbar ist, als man innerhalb der Oktave die Quinte oder die Terz oder irgend ein anderes Intervall absolut rein berechnet.

Notwendigkeit der Temperierung. Nun ist es gewiß eine natürliche Forderung des Ohrs, den Wohllaut nicht bloß der Oktave, sondern auch der andern Konsonanzen unverfälscht zu genießen. Wer sich an absolute Reinheit der Zusammenklänge gewöhnt hat, wie Helmholtz, wird jede kleine Abweichung als störend empfinden und bei großen Terzen zum Beispiel, die in höheren Lagen erklingen, den konsonanten oder dissonanten Differenzton wirklich heraushören. Allein das praktische Musizieren wechselt fortwährend den Zusammenklang der Intervalle; selbst die einfachsten Aufgaben vorausgesetzt, müßte der Sänger, um die Reinheit der Zusammenklänge zu wahren, in bezug auf die Abmessung der Tonschritte und das Aushalten eines Tones auf und ab schwanken. Jede Stufe der Tonleiter müßte beweglich sein, und die absolute Gleichheit der Tonverhältnisse in allen Tonleitern und Akkorden wäre erst recht nicht erreicht. Dagegen sind die Quinten und Quarten des pythagoreischen Systems in allen Lagen rein konstant. Solange die den Griechen anscheinend fremd gebliebene Harmonie im wesentlichen nur spielend ausprobiert, nicht künstlerisch verwertet wurde, so lange konnte sich jenes Quintensystem halten. Allein die Kirchentonarten wichen zuletzt unseren modernen Tongeschlechtern von Dur und Moll mit ihren 24 sog. Tonarten, die darauf beruhen, daß man jede der 12 Stufen der chromatischen Skala zum Ausgangspunkt wählen kann. Waren mit der 12stufigen Skala die enharmonischen Unterschiede zwischen cis und des usw. bereits praktisch aufgehoben und ihre Wahrnehmung dem schöpferisch-geistigen Verstehen überlassen, so drängte die Entwicklung der Instrumentalmusik vollends unaufhaltsam zur absoluten Ausgleichung der Tonverhältnisse. Nachdem man dem Terzensystem zulieb die reine Quintenstimmung verlassen hatte, gab man endlich auch die reine Terz auf und fing an zu temperieren, anfangs mit möglichster Aufrechterhaltung reiner Intervalle. Ungleich schwebende Temperierungen haben aber den Nachteil, daß entlegenere Tonarten zunehmend unreiner werden; in ihnen haust der „Wolf“. Erst Andreas Werkmeister löste (1691) das Problem durch die gleichschwebende Temperierung: die 12 in der Oktave enthaltenen Töne bilden eine geometrische Progression und dadurch sind alle Tonverhältnisse in jeder Lage, auf Kosten der absoluten Reinheit, absolut konstant gemacht. Die Oktave ist zu allen Zeiten un-

angetastet geblieben; ihre Schwingungszahlen fußen in der modernen Musik annähernd auf den Potenzen von 2. Häufig nimmt man fürs tiefste C 32, für c′ also 512 Schwingungen an. (Genau: 32,3; 64,6; 129,3; 258,6; 517,2; 1034,5 usw.) Für das neue Tonsystem trat Bach mit seinem „Wohltemperierten Klavier“ ein, das bestehen geblieben ist, obwohl ihm zahlreiche Anfeindungen bis auf heute nicht erspart worden sind. Ohne die gleichschwebende Temperierung wäre die moderne Instrumentalmusik und damit die moderne Musik, die aufs engste das Vokale mit dem Instrumentalen verknüpft, undenkbar. Es ist das Verdienst der Tasteninstrumente, besonders des Klaviers, die Notwendigkeit der Temperierung aufs fühlbarste zum Bewußtsein gebracht zu haben. Der Singstimme stehen alle überhaupt möglichen Töne zu Gebot, die Streich- und Blasinstrumente haben Spuren der Intonationsfreiheit bewahrt (die Streicher in geringerem Maße als man gewöhnlich vermutet), aber die Tasteninstrumente sind an eine engbegrenzte, bestimmte Anzahl von Tönen gebunden. Klaviere mit mehr als 12 Tasten für die Oktave sind zu Demonstrationen, nicht aber für die Praxis geeignet. (Helmholtz konstruierte Harmoniums mit 24 bezw. 30 Stufen; Sauveur verlangt die Kleinigkeit von 3010 Stufen innerhalb der Oktave!)

Charakter der Tonarten. Mit der gleichschwebenden Temperierung ist die Verschiedenheit des Charakters der Tonarten, theoretisch betrachtet, vollständig verschwunden. Die oft lächerlich widerspruchsvollen Urteile früherer Autoren über die Wirkungen der Tonarten führt man darauf zurück, daß die ungleichschwebende Temperierung in der Tat durch die unterschiedliche Reinheit der Akkorde (auch zwischen einzelnen Instrumenten) zu psychologischen Deutungen Anlaß gegeben habe. Hierdurch ist aber der Gegenstand noch nicht abgetan. Es gibt immer noch Physiker, unter ihnen Helmholtz selber, die einen Unterschied des Charakters unserer Tonarten zu erkennen glauben, namentlich auf dem Klavier.

Normalstimmton. Zu der Unveränderlichkeit der relativen Schwingungszahlen aller Töne kam 1885 die Unveränderlichkeit der absoluten Schwingungszahlen aller Töne. Sie wurde festgelegt auf der internationalen Stimmtonkonferenz in Wien und man einigte sich dahin, die Normalstimmung des a′ auf 870 Schwingungen (435 Doppelschwingungen) zu berechnen. Dies war seit 1859 der sogenannte Pariser Kammerton, die „tiefe Stimmung“.

Tonleiter der Griechen. Die griechische Musik bietet in mehrfacher Hinsicht auch dem Ungelehrten Interesse. Die Griechen kannten keine absolute Tonhöhe; dagegen waren sie auf die reine Terz gekommen und Aristoxenos hatte schon 2000 Jahre vor Werkmeister die 12stufige gleichschwebende Temperierung erfunden. Die Theorie der Tonverhältnisse ist überhaupt von den Griechen sehr scharfsinnig bearbeitet worden. Die Ausdrücke „diatonisch“, „chromatisch“, „enharmonisch“ stammen von ihnen. Diatonisch ist ein Tongeschlecht, das überwiegend durch Ganztöne, chromatisch, das sich durch Halbtöne bewegt, und enharmonisch, das auch Vierteltonschritte kennt. Man sieht, daß die Schärfe des griechischen Gehörs in bezug auf Tonfolgen sehr hoch ausgebildet war. Die Oktave zerfiel in zwei

Tetrachorde; Prime und Quarte waren unveränderlich. Die Stellung des Halbtons unter den Ganztönen unterscheidet die griechischen Tonleitern von einander.

1. Die dorische (nationalhellenische) war

e f g a h c d e

verwandt mit unserem abwärts diatonisch genommenen e-moll.

2. Die phrygische, uns die fremdeste, etwa ein d-moll mit kleiner Septime

d e f g a h c d

3. Die lydische, unser Dur

c d e f g a h c

4. Die hypodorische oder äolische

a h c d e fga

5. Die hypophrygische oder jonische

g a h c d e fg

6. Die hypolydische

fg a h c d e f

7. Die mixolydische

h c d e f g ah

Auf diese Tonleitern, die mehr unserem Dur und Moll als unsern Transpositionsskalen entsprechen, gehen später die „Kirchentöne" zurück. Jedoch ist zu bemerken, daß die mittelalterlichen Tonarten die griechischen Namen durch Mißverständnis auf andere Töne, bzw. Tonleitern als die griechischen, übertrugen. Der Irrtum entstand dadurch, daß von der Tonleiter a-moll aus, die griechisch und kirchlich äolisch heißt, die Kirchentonarten die Reihenfolge abwärts statt aufwärts nahmen; so ging dorisch von d statt von e, phrygisch von e statt von d, lydisch von f statt von c, hypophrygisch von h statt von g, hypolydisch von c statt von f, mixolydisch von g statt von h aus. (Die ‚Hypo'-Tonleitern liegen also griechisch eine Unterquinte, mittelalterlich eine Unterquarte unter ihren Stammtonleitern.)

Dur und Moll. Es könnte scheinen, als ob wir mit Berücksichtigung der modernen Tongeschlechter das Gebiet der Akustik verließen. Dem ist aber nicht so. Die Konsonanz des Durakkordes gründet sich auf die harmonische Reihe der Obertöne (sons harmoniques, Beitöne); lange ehe man die Gleichzeitigkeit der Obertöne entdeckte, bezog man die Durkonsonanz auf die Naturskala der durch Saitenteilung gefundenen Teiltöne (Parcial- oder Aliquottöne). Die eigentliche Gestalt des Durakkordes wäre also nicht die enge Lage des ceg, sondern die weite $cg^1 e^2$. Die Konsonanz des Mollakkordes ist zwar nicht aus der Obertonreihe zu erklären; dagegen wird dieser Dreiklang verständlich als Umkehrung des Durakkordes. Der Hauptton liegt oben, es folgt nach unten große Unterterz und die Unterquint. Diese alte Betrachtung, die neuerdings durch Hauptmann, Oettingen und Riemann mit Erfolg wieder aufgenommen wurde, führt des Mollgeschlecht auf eine Untertonreihe zurück, die in gleichen Intervallen nach umgekehrter Richtung wie die Obertöne laufe.

Die objektive Existenz der Untertonreihe ist allerdings nicht nachgewiesen; Riemann führte den Beweis indirekt, indem er zeigte, weshalb ein Ton die Untertonreihe durch Summierung seiner Schwingungen nicht hervorbringen kann: jeder Unterton wird seiner Ordnungszahl entsprechend 2, 3fach usw. produziert, und zwar so, daß

sich die Töne durch Interferenz aufheben.

Literatur. Die Werke über Akustik teilen sich in solche, die mathematisch-naturwissenschaftlich gehalten, und in andere, die im steten Hinblick auf die Musik verfaßt sind. Der Musikbeflissene, falls er nicht zugleich für theoretische Physik Begabung besitzt, wird schwerlich zu einem Buch ersterer Gattung greifen. Dagegen wird er aus folgenden Büchern den größten Nutzen ziehen.

P. Blaserna, Die Theorie des Schalls in Beziehung zur Musik. 1876. Klare, gemeinverständliche Darstellung auf 232 S.

Tyndall, Der Schall. 3. Aufl. 1897. Elegante, anschauliche Erörterung der akustischen Probleme. 534 S.

Zellner, Vorträge über Akustik. 2 Bde. 1892. Sehr ausführlich, mit Beschreibung aller Experimente. 746 S.

Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen. 4. Aufl. 1877. Dieses Werk muß unbedingt jeder gebildete Musiker studieren.
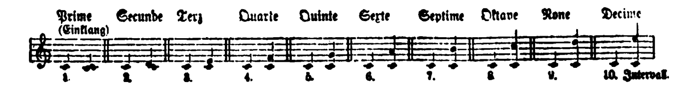
Melde, Akustik. 1883. 350 S. Hält die Mitte zwischen mathematischer und musikwissenschaftlicher Darstellung.

Wer sich für das schwierige Problem der reinen Stimmung interessiert, wird in Dr. Tanakas Schrift: „Studium im Gebiete der reinen Stimmung", oder bei „Steiner, Grundzüge einer neuen Musiktheorie" viel Interessantes finden.

Harmonielehre.

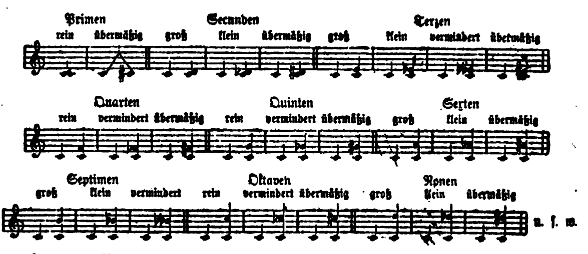
In Nachstehendem sei der Versuch gemacht, dem Leser kurz zu erklären, wie sich durch Zusammenstellung der nach physikalischen Gesetzen geordneten Töne Harmonien entwickeln oder Akkorde aufbauen lassen, und wie diese in einer das Ohr und das ästhetische Gefühl befriedigenden Weise verbunden und weitergeführt werden. Die Kenntnis der Elementarmusiklehre im allgemeinen vorausgesetzt, ist die wichtigste Vorbedingung für das Verständnis der Harmonielehre das Vertrautsein mit der Lehre von den Intervallen.

Das Intervall. Unter Intervall (intervallum lat. der Zwischenraum) versteht man in der Musik den Abstand zwischen einem Ton und einem höher gelegenen. Diese Stufenabstände benennt man mit den ihrer Entfernung entsprechenden lateinischen Ordnungszahlen; z. B. das eingestrichene c als tiefsten Ton angenommen, erhalten die mit Noten der C-dur-Skala dargestellten Intervalle folgende Benennungen, welche sowohl in der Aufeinanderfolge als auch beim Zusammenklang der beiden Töne Anwendung finden:



Doch haben die Intervallnamen in dieser Notierung noch folgende Attribute: die Prime (oder der Einklang), Quarte, Quinte u. Oktave sind reine; die Sekunde, Terz, Sexte, Septime, None, Dezime große Intervalle.

Durch Erhöhung oder Erniedrigung eines der beiden Intervalltöne ändern sich jedoch die Eigenschaftsbezeichnungen; die Summe dieser Modifikationen des obersten Tones, tabellarisch dargestellt, ergibt folgendes Resultat:



Unterintervall. Bei der Bestimmung der Intervalle nach abwärts wird das Wort „Unter“ vor den Namen des Intervalls gesetzt; diese Unterintervalle sind den nach aufwärts gerechneten entgegengesetzt, z. B. ist c—g aufwärts Quinte, abwärts Unterquarte, c—d ist aufwärts Sekunde, abwärts Unterseptime usw. Bei solchen Umkehrungen der Intervalle bleiben die reinen reine, die großen werden kleine, die verminderten übermäßige, die übermäßigen verminderte. Nach der Wirkung ihres Zusammenklanges werden die Intervalle außerdem noch in konsonierende (wohlklingende) und dissonierende (mißklingende) eingeteilt. Zur ersten Gattung gehören alle reinen Intervalle (vollkommene Konsonanzen) sowie große und kleine Terzen und Sexten (unvollkommene Konsonanzen); zur zweiten Gattung zählen Sekunden, Septimen, Nonen und alle verminderten und übermäßigen Intervalle.
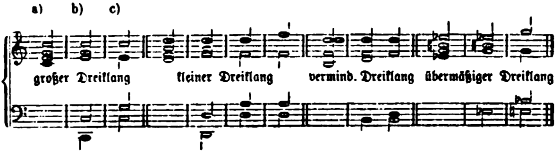
Die Akkorde. Sämtliche in der Musik vorkommenden akkordlichen Zusammenklänge entstehen durch terzenweise Uebereinanderstellung von Tönen. Die Grundform aller dieser Akkordbildungen ist der Dreiklang.

Der Dreiklang besteht als solcher immer aus zwei übereinandergestellten Terzen, oder aus Grundton, Terz und Quinte und wird in der Zusammensetzung aus diesen drei Intervallen, je nach Größe derselben, verschieden benannt. So heißt der Dreiklang, weil er aus Grundton, großer Terz und reiner Quinte besteht, der große (harte) (Dur-)Dreiklang, der folgende, weil er aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quinte zusammengesetzt ist, der kleine (weiche) oder (Moll-)Dreiklang. Die dritte Bildung, enthaltend kleine Terz und verminderte Quinte, bezeichnet man als den verminderten, die vierte mit großer Terz und übermäßiger Quinte als übermäßigen Dreiklang. Alle diese Benennungen auf Dreiklänge aus Tönen der diatonischen Dur- oder Moll-Skala angewandt, ergibt das Vorhandensein sämtlicher Akkordarten in beiden Tongeschlechtern und zeigt, welche Arten, ob große, kleine, verminderte oder übermäßige, sich auf den der jeweiligen Stufen der Tonarten befinden:

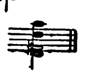
C dur.
großer kleiner kleiner großer großer kleiner vermind. Dreiklang
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Stufe.

C moll.
kleiner vermind. übermäß. kleiner großer großer vermind. Dreiklang
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Stufe.

Für den Gebrauch in der praktischen Komposition ist es meistens erforderlich, daß ein Ton dieser Dreiklänge verdoppelt wird; es entsteht dadurch ein Vierklang, der sich aber von den durch terzenweisen Weiteraufbau der Dreiklänge entstehenden, später zu erklärenden eigentlichen Vierklängen ( ), dadurch unterscheidet, daß der vierte Ton kein neuer, sondern nur die Verdoppelung eines schon vorhandenen ist. Als geeignetstes Intervall zur Verdoppelung erweist sich bei den großen Dreiklängen der Grundton (in Moll die Terz), bei den kleinen der Grundton oder die Terz, bei den verminderten in Dur die Terz, bei denen in Moll auf der zweiten Stufe die Terz oder der Grundton, bei den verminderten der 7. Stufe in Dur und Moll die Terz, der 2. Stufe in Moll die Terz oder der Grundton, schließlich bei den übermäßigen die Terz oder der Grundton. Die so entstehenden Akkordbilder würden dann folgendes Aussehen haben:
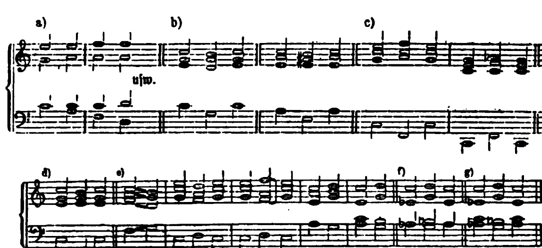


Wie aus diesem Notenbeispiel ersichtlich, liegen die Akkordtöne bei a), ebenfalls die drei Oberstimmen bei b), so nahe zusammen, daß kein anderer Dreiklangston mehr eingeschoben werden könnte; man nennt diese zusammengedrängte Lage die „enge Harmonie", zum Unterschied von der „weiten Harmonie", wie sie bei c) usw. auftritt. Die erstere Art ist vorzugsweise bei Kompositionen für Klavier, die letztere beim Satz für vierstimmigen, gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß) gebräuchlich. —

Da jeder Dreiklang außer dem Grundton noch dessen Verdoppelung und zwei andere Tone enthält, so ist es selbstverständlich, daß er auch in drei Oberstimmenlagen auftritt und zwar in Oktavlage dann, wenn die Oktave des Grundtons oben liegt , in Terzlage, wenn die Terz oben liegt , und drittens in Quintlage bei oben befindlicher Quinte. Für die Intervallverdoppelung in diesen drei Lagen bleiben die vorerwähnten günstigsten Möglichkeiten bestehen. — Unter den sieben diatonischen Dreiklängen sind die wichtigsten die drei Hauptdreiklänge, noch besonders benannt; so heißt derjenige auf dem Grundton der Tonart oder Tonika, der tonische Dreiklang; der auf der fünften Stufe oder Dominante, der Dominantdreiklang, und der auf der vierten Stufe oder Unterdominante, der Unterdominantdreiklang. Alle anderen sind Nebendreiklänge. Die Terz des Dominantdreiklangs, welche das Bestreben hat, in den $^1/_2$ Ton höher liegenden Grundton der jeweiligen Tonart überzugehen, wird Leitton genannt. — Die vielen Möglichkeiten der Verbindung der Dreiklänge untereinander eingehend zu besprechen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Vor allem ist auf guten Zusammenhang der Akkordfolgen und auf fließende Führung der Stimmen zu achten. Um ersteren zu erreichen, muß in

einem Musikstück die Anwendung der Hauptdreiklänge vorherrschen, denn diese kennzeichnen die Tonart, während die Nebendreiklänge, zu oft gebraucht, das Tonalitätsgefühl mehr oder weniger unbefriedigt lassen. Das geeignetste Material zum Studium der Verbindung von Dreiklängen bieten Choräle, weil in ihnen alle denkbaren Verbindungen in korrektester Weise gelöst und dem Ohr und Auge wahrnehmbar sind.
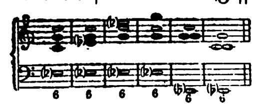
Hauptregeln. Als hauptsächlichste Regeln der Akkordverbindung wären zu beachten: Folgen zwei Dreiklänge aufeinander, deren Bässe in Terzen, Quarten, Quinten oder Sexten fortschreiten, so haben die darüber liegenden Stimmen gemeinsame Töne, welche in derselben Stimme liegen bleiben, während die unterscheidenden Töne in die nächstliegenden des folgenden Akkordes übergehen:
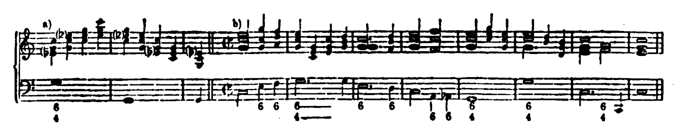


Anders gestaltet sich die Akkordverbindung, wenn die Dreiklangsbässe stufenweise auf- oder abwärts schreiten; in diesem Falle sind keine gemeinschaftlichen Töne in den Oberstimmen vorhanden und es werden deshalb, um fehlerhafte Fortschreitungen, sog. Oktaven- und Quintenparallelen zu vermeiden, die drei Oberstimmen oder mindestens zwei, in Gegenbewegung zur Baßstimme weitergeführt (e). Bei der Akkordfolge unter f schreiten die beiden Unterstimmen aus dem Einklang as in die große Terz $\frac{h}{g}$; der dabei bemerkbare Tonschritt einer übermäßigen Sekunde in der zweiten Stimme, von unten gezählt, wie auch übermäßige Quarten-, Quinten- und große Septimenschritte usw. werden, weil sie z. B. im Satz für Chor von den Singstimmen schwer zu intonieren sind, im allgemeinen vermieden. Beispiel g zeigt die Verbesserung von f. Mittelst der Hauptdreiklänge bildet man die *Schlüsse* oder *Kadenzen* und zwar bildet die Folge: den Ganzschluß, welcher bei Oktavlage des tonischen Dreiklangs vollkommen, bei Terz- oder Quintlage unvollkommen ist, während die Folge: den Halbschluß ergibt. Eine dritte Art Schlüsse sind die *Trugschlüsse*, bei denen in eine andere Tonart ausgewichen (moduliert) wird: Sie dienen häufig zur Verlängerung der Kadenz.

Die Umkehrungen der Dreiklänge. Wird die Terz eines Dreiklangs in den Baß versetzt und werden die übrigen Töne als Oberstimmen beibehalten, so entsteht die erste Umkehrung des

Dreiklangs, der Sextakkord, welcher aus Baßton, Terz und Sexte zusammengesetzt ist. In der Generalbaßschrift beziffert man den Baßton, um anzudeuten, daß über demselben ein Sextakkord aufgebaut werden soll mit der Ziffer 6.



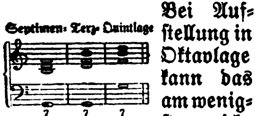
In dem vom großen oder kleinen Dreiklang abgeleiteten Sextakkord können, wie aus dem Beispiel ersichtlich, sowohl Baßton, wie auch Terz oder Sexte verdoppelt werden; die zur Verdoppelung geeignetsten Intervalle sind zwar der Baßton und die Sexte, jedoch ist bei der Verbindung der Sextakkorde unter sich oder mit Dreiklängen die eine Verdoppelung so günstig wie die andere. Nur bei den von verminderten und übermäßigen Dreiklängen abstammenden Sextakkorden ist eine Verdoppelung der dissonierenden Töne (s. Intervalle), also der ursprünglichen Quinten, zu vermeiden; überhaupt bleiben die schon bei den Dreiklängen angeführten günstigsten Verdoppelungstöne auch für die Sextakkorde und die folgenden Umkehrungen der Dreiklänge die besten. Legt man die Quinte des Dreiklangs in die Unterstimme, so ist die dadurch entstehende neue Akkordbildung ein Quartsextakkord und wird mit $\frac{6}{4}$ beziffert. Vom großen oder kleinen Dreiklang abgeleitet, präsentiert er sich wie folgt:

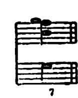


Der gebräuchlichste Quartsextakkord ist der vom tonischen Dreiklang abgeleitete, auf der 5. Stufe der jeweiligen Tonart stehende. Mit Vorliebe geht er in den Dreiklang gleichen Baßtons über, und diese Folge, mit anschließendem tonischen Dreiklang, eignet sich trefflich zum Abschluß größerer und kleinerer Tonstücke (b). Ueberhaupt macht die Anwendung der Dreiklangsumkehrungen, die Mischung der Stammakkorde und 6- sowie $\frac{6}{4}$-Akkorde den Tonsatz fließend und es lassen sich mit diesen wenigen harmonischen Mitteln schon bedeutende musikalische Gedanken ausdrücken, wie ein Einblick in die Meisterwerke alter und neuer Zeit lehren wird.

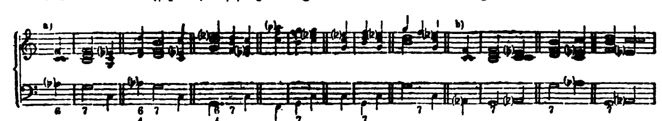
Der Septimenakkord. Fügt man dem Dreiklang noch eine Terz zu, so entsteht dadurch ein Vierklang, welcher als Septimenakkord in der Musik eine große Rolle spielt, den man je nach der Größe der Septime in drei Hauptarten klassifiziert: in den Septimenakkord mit kleiner, verminderter oder großer Septime. Der wichtigste ist der, welcher aus Grundton, großer Terz, reiner Quinte und kleiner Septime zusammengesetzt ist. Er baut sich auf über der Dominante der Dur- und Moll-Tonarten und wird Dominant-Septimenakkord oder — zum Unterschied von den Akkorden gleicher Art auf anderen diatonischen Stufen, den Nebenseptimenakkorden — Hauptseptimenakkord (7) genannt. Wie die Dreiklänge, so ist auch der Septimenakkord in drei Oberstimmenlagen aufstellbar. Seine Bezifferung ist eine 7.

Septimen- Terz- Quintlage
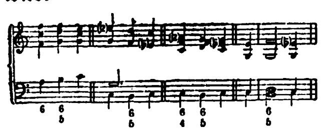




Bei Aufstellung in Oktavlage kann das am wenigsten wichtige Intervall, die Quinte, ausgelassen werden. — Der Dominantseptimenakkord, durch seine Septime zu einem dissonierenden Zusammenklang geworden (s. Schlußsatz der Intervallenlehre), verlangt im strengen Satz nach einer Einführung und einer beruhigenden Auflösung. Die erste erfolgt durch Akkorde, welche die Dissonanz als Konsonanz enthalten, oder durch solche Akkorde, nach welchen die Septime stufenweise von oben oder unten eintreten kann. Die Auflösung erfolgt meistens in die Terz des tonischen Dur- oder Moll-Dreiklangs,



oder auch in den Akkord auf der 6. Stufe beider Tongeschlechter; nur ist zur Vermeidung von Fehlern (Quintenparallele usw.) nötig, in dem auflösenden Dreiklang die Terz zu verdoppeln (b).
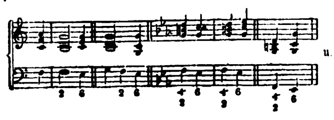
Für den Septimenakkord sind auch wieder drei Umkehrungen möglich. Die erste ergibt, mit der Terz im Baß, den **Quintsextakkord**, welcher in Oktav-, Quint- und Septimenlage auftreten kann und meistens in den eine halbe Tonstufe höher stehenden Dreiklang der Tonika aufgelöst und mit $\frac{6}{5}$ beziffert wird.



Die zweite Umkehrung, bei welcher die Quinte zum Baßton wird, heißt Terzquartakkord ($\frac{4}{3}$ in Dur [♮♯] $\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}$ in Moll), er löst sich auf in den tonischen Dreiklang oder dessen Sextakkord, oder auch in den Sextakkord des Dreiklangs der 6. Stufe usw.:

Diesem letzten Terzquartakkord fehlt zwar der Leitton h, doch ist ein Auslassen desselben mit Rücksicht auf Stimmführung usw. statthaft. —

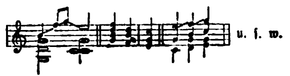
Als dritte und letzte Umkehrung bliebe noch der Sekundakkord (seine Signatur ist in Dur 2, in Moll $\frac{4}{2}$); bei ihm liegt die Septime selbst im Baß, und da ihre regelmäßige Auflösung eine kleine oder große Sekunde tiefer erfolgt, so zeigt sich der Sextakkord des tonischen Dreiklangs am geeignetsten, um die Fortführung des Sekundakkordes zu übernehmen.
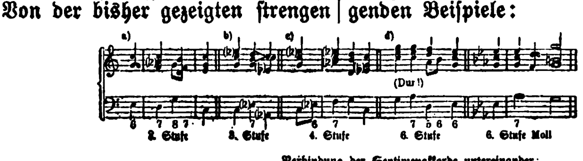


u. s. w.

Aus allen bisherigen Beispielen ist zu ersehen, daß die Baßsignaturen

$6,\ \genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4},\ 7,\ \genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5},\ \genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{6\!\!\!/}{\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}},\ 2$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{4\!\!\!/}{2}$ immer die Intervalle angeben, welche nötig sind, um die beabsichtigte Akkordbildung genau kenntlich zu machen. Soll irgend eines der mit Ziffern bezeichneten Intervalle erhöht werden, so setzt man entweder ein ♯ oder ♮ neben die Zahl (♯ 4) oder versieht dieselbe mit einem Querstrich 6̸; soll der durch Bezifferung angedeutete Ton erniedrigt werden, so setzt man ein ♭ oder ♮ (♭ 5) daneben. Erhöhungs- sowie Erniedrigungszeichen unter einem Dreiklangbaßton gelten immer für die Terz. In den Harmonielehren mit Aufgaben findet man ausschließlich die Baßbezifferung in Gebrauch. Von der bisher gezeigten strengen Einführung und Auflösung des dissonierenden Intervalles der Septime kann zu Gunsten einer freieren melodischen Führung der Stimmen abgesehen werden. Die Septime kann deshalb frei eintreten und auch ihre Auflösung durch Versetzung der Dissonanz und auf andere Weise verzögern:
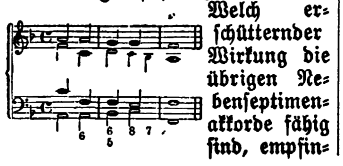


Die Nebenseptimenakkorde auf der 1., 2., 3., 4., 6. und 7. Stufe der Dur- und Moll-Tonarten werden nach denselben Grundsätzen wie der Dominantsextakkord, also entweder streng oder frei eingeführt und ebenso aufgelöst oder fortgeführt. Einige Möglichkeiten zeigen die folgenden Beispiele:



Verbindung der Septimenakkorde untereinander:



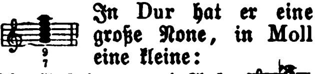
Natürlich können auch diese Nebenseptimenakkorde umgekehrt und in Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkorde umgewandelt werden. Unter den Nebenseptimenakkorden ist der auf der 2. Stufe gewissermaßen heilig gesprochen, in Chorälen findet man in namentlich in seiner ersten Umkehrung als $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ und in folgender Ein- und Fortführung sehr häufig:



Welch erschütternder Wirkung die übrigen Nebenseptimenakkorde fähig sind, empfinden wir bei Anhören der einschneidenden Dissonanzen im 125—128 Takte der Durchführung von Beethovens Eroica-Symphonie, wo der Meister von Quintsextakkord (des großen Sextakkordes) im synkopierten Rhythmus anwendet. Einige Schwierigkeit der Erklärung bietet der Septimenakkord auf der 1. Stufe. In Dur ist seine Art erklärlich und seine Behandlung wie bei den Akkorden gleichen Namens, aber in Moll will er sich nicht der Einführungs- und Auflösungsweise der übrigen Septimenakkorde fügen, denn

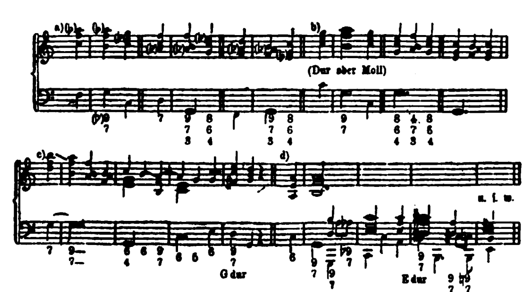
seine große Septime h strebt nicht nach einiger Auflösung abwärts, vielmehr drängt sie als Leitton der Tonart nach oben, und erhält dadurch den Charakter eines Vorhalts, eines harmoniefremden Tones, dessen später gedacht werden wird.

Der Hauptnonenakkord. Er ist ein Fünfklang, der durch Hinzufügen einer weiteren Terz aus dem Dominantseptimenakkord entsteht:
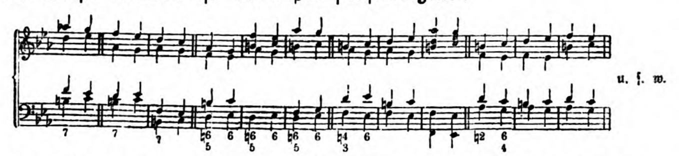


In Dur hat er eine große None, in Moll eine kleine:

Die Einführung und Auflösung der beiden dissonierenden Intervalle, Septime und None geschieht nach denselben Grundsätzen und durch dieselben Akkorde, welche schon beim Septimenakkord angeführt wurden. Bei vierstimmiger Anwendung ist es notwendig, ein Intervall, und zwar nur die Quinte, auszulassen.
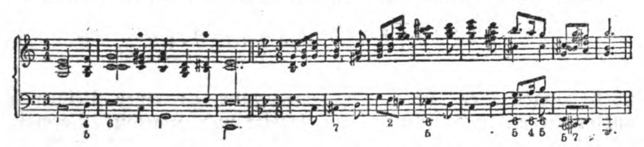


Baßversetzungen der über dem Grundton liegenden Intervalle des Nonenakkordes sind auch brauchbar. Dabei muß die None von dem ursprünglichen Grundton immer die ihrem Intervallnamen entsprechende Entfernung beibehalten. Ebenso sind Freiheiten des Eintritts und der Auflösung der Dissonanz der None im gleichem Maße statthaft wie für die Septime beim Septimenakkord. So ist im Beispiel c, erster Takt, die None zweimal versetzt, ehe sie im zweiten Takt ihre Auflösung findet; im dritten Takt findet sich eine weitere Freiheit der Auflösung, insofern als die None dort erst zur konsonierenden Sexte wird und dann abwärts schreitet; im vierten Takt tritt die None des G-dur-Dominantakkordes frei ein. Im Beispiel d wird die große None ebenfalls versetzt, dann chromatisch zu einer kleinen erniedrigt und aufgelöst. Derartiger Freiheiten ließen sich noch eine Menge anführen, ja es ist sogar möglich, daß die None überhaupt nicht aufgelöst wird wie in folgender Verbindung: Mit Recht wird der kleine, sowie der verminderte Septimenakkord auf der 7. Stufe der Dur- bzw. Moll-Tonleiter als ein Nonenakkord mit fehlendem Grundton angesehen, denn die Auflösung dieser dissonierenden Akkorde erfolgt nicht, wie bei den echten Stammakkorden, am günstigsten in den eine Quinte tiefer liegenden Dreiklang usw., sondern viel befriedigender und zusammenhängender in den eine halbe Tonstufe höher stehenden tonischen Dreiklang, wie schon aus den vorher gegebenen Noten-

beispielen ersichtlich ist. Der verminderte Septimenakkord der zweiten Stufe in Moll ist ein außerordentlich viel gebrauchter Vierklang und in allen Umkehrungen gleich befriedigend:



Der beste unter den Nebenfünfklängen ist der Nonenakkord auf der 2. Stufe; von ihm ist auch der Septimenakkord der 4. Stufe in Dur und Moll abzuleiten, wie sich aus der günstigsten Auflösung desselben in den Dreiklang oder Septimenakkord der Dominanten ergibt. Die sonstigen, den Nonenakkorden gleichgearteten Akkordgebilde auf den übrigen Stufen beider Tongeschlechter, können auch als Zusammenklänge mit harmoniefremden Tönen, die in der Fortsetzung der Betrachtung unterzogen sind, verstanden werden.
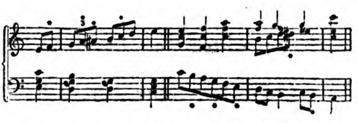
Die alterierten Akkorde. Als letzte Klasse harmonischer Zusammenklänge seien noch die sehr schmiegsamen sog. alterierten (veränderten) Akkorde erwähnt. Sie entstehen durch chromatische Aenderung (Erhöhung oder Erniedrigung) des Intervalles eines Dreiklangs, in dessen Eigenschaft als solchem oder in seiner Kombination mit der Septime oder None.



Oft gebrauchte alterierte Akkorde sind der übermäßige Sextakkord und der Quintsextakkord mit übermäßiger Sexte, entstanden durch Umkehrung des Septimenakkordes mit kleiner Terz und Septime, sowie erhöhtem Grundton.
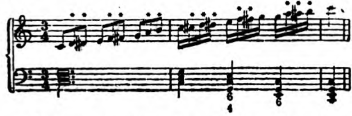
Fremde Töne. Der in Vorstehendem gegebene allgemeine Ueberblick über die Arten akkordlicher Bildungen wird es dem Leser ermöglichen, ein Tonstück auf seine Harmonie zu analysieren. Doch trifft man auch Zusammenklänge, welche der Grundharmonie fremde Töne enthalten. Die Hauptarten dieser harmoniefremden Bildungen sind: a) Durchgangstöne, b) Wechselnoten, c) Vorhalte, d) Vorausnahmen (Antizipationen) und e) der Orgelpunkt.

Durchgangston. Unter Durchgangstönen versteht man diatonisch oder chromatisch auf- oder abwärts gehende Töne, welche die auf akzentuierteren Taktteilen stehenden Akkordtöne melodisch miteinander verbinden.
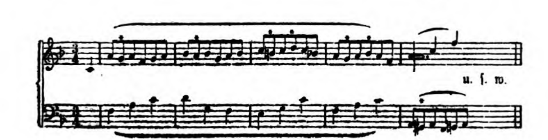


Es ist jetzt sogar die Möglichkeit gegeben, über einem einzigen Akkord, z. B. hier über dem großen Dreiklang, eine diatonisch chromatische Passage auszuführen. Alle in der-

selben vorkommenden Durchgänge sind mit * bezeichnet.
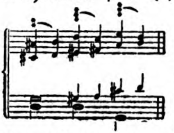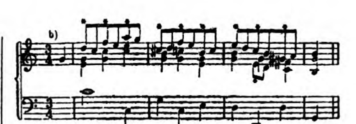


Von welcher Wichtigkeit die Durchgangstöne bei der Bildung tonleiterartiger Passagen sind, ist deshalb leicht erklärlich.

Harmoniefremde Töne. Zum Unterschied von den Durchgangstönen nennt man die harmoniefremden Töne, welche von einem harmonischen Intervall stufenweise nach oben oder unten gehen oder beides aufeinanderfolgend tun, aber wieder in dasselbe zurückkehren, also einen Akkordton mit der oberen oder unteren Sekunde umschreiten, Wechselnoten; z. B. enthält das Trio des Menuetts von Beethovens Sonate op. 2 Nr. 1 an den mit * bezeichneten Stellen die harmoniefremden Wechselnoten.
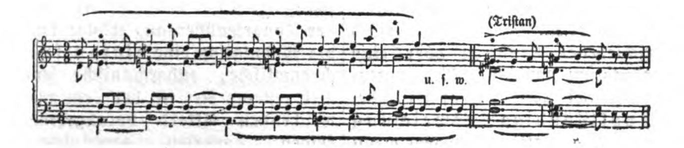


Der Vorhalt. Die dritte harmoniefremde Bildung, der Vorhalt, ist ein verschobener Wechselton, denn während dieser auf unbetontem Taktteil eintritt, ist es das charakteristische Merkmal des Vorhalts, in betonter Stellung aufzutreten, um den Akkordton aus dieser zu verdrängen bzw. auf ihn zu spannen. Der Vorhaltston ist immer die untere oder obere Sekunde des Akkordtons; dabei kann die Dissonanz des Vorhalts vorbereitet sein (a): oder frei eintreten (b):



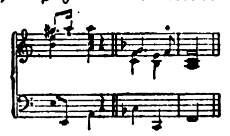


sie kann in einer Stimme oder in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit vorhanden sein (c):
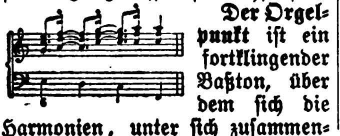
Die Wagnerschen Werke sind überreich an den wundervollsten Klängen, die durch geniale Anwendung der harmonifremden Töne der Vorhalte usw. entstanden sind (Meistersinger):
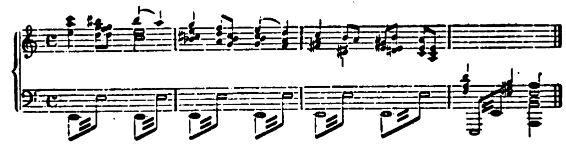


Die Antizipation. Die Vorausnahme oder Antizipation besteht darin, daß zu einem Akkord



Töne des folgenden vorausgenommen werden, eine harmonische Freiheit, die namentlich bei den Schlüssen von Musikstücken Händels und seiner Zeitgenossen stereotyp ist:



Der Orgelpunkt ist ein fortklingender Baßton, über dem sich die Harmonien, unter sich zusammenhängend, im bunten Wechsel bewegen. Zu Anfang eines Tonstücks wird meistens die Tonika den Orgelpunkt abgeben, zum Schluß die Dominante, oder erst diese und dann noch die Tonika. Bedeutsame Beispiele dafür finden sich in klassischen und modernen Kompositionen, so baut sich z. B. im deutschen Requiem von Brahms ein fugierter Chorsatz über einem 36 Takte dauernden Orgelpunkt der Tonika d auf. Mit Genialität macht auch der große Symphoniker Anton Bruckner von den Orgelpunkten Gebrauch. Der Anfangs- und Schlußakkord eines Orgelpunkts ist im allgemeinen eine Konsonanz oder doch eine zum fortklingenden Grundton akkordlich passende Harmonie:



Zuweilen findet man auch den Orgelpunkt in einer Oberstimme verdoppelt, oder sowohl den auf der Tonika wie den auf der Dominante gleichzeitig angewendet (siehe Mendelssohn Symphonie in a-moll op. 56, Schluß des 4. Satzes).

Die Modulation. Es ist wohl schon aufgefallen, daß in den bisher beigegebenen Notenbeispielen die anfänglich herrschende Tonart vorübergehend verlassen und eine andere berührt oder in einer anderen Tonart geschlossen wurde: es ging also an geeigneter Stelle eine Verbindung des harmonischen Materials verschiedener Tonarten oder eine Modulation vor sich. Man unterscheidet bei derselben drei Grade. Als vollständige Ausweichung wird die Modulation angesehen, wenn im Verlauf eines Tonstücks die Haupttonart verlassen und, wie z. B. in einem Sonatensatz (s. Formenlehre), in eine vollständig ausgeprägte neue Tonart übergegangen wird, in der dann ein zweites Thema erscheint. Eine vorübergehende Ausweichung findet statt, wenn nur auf kürzere Dauer eine neue Tonart Platz greift und eine Berührung, wenn nur einzelne Akkorde einer fremden Tonart mit denen der jeweiligen Haupttonart abwechseln. Zu den Mitteln der Modulation gehört u. a. der Trugschluß (s. d.). Nach der Art, wie der Tonartenübergang erfolgt, kann die Modulation eine diatonische, chromatische, enharmonische sein. Bei ersterer Art ist der dem ausweichenden Akkord vorangehende beiden Tonarten gemeinschaftlich (a):



R. Schumann

Clara Schumann.

Robert Schumann,

geb. 8. Juni 1810 in Zwickau (Sachsen),
gest. 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn.

Clara Schumann geb. Wieck,

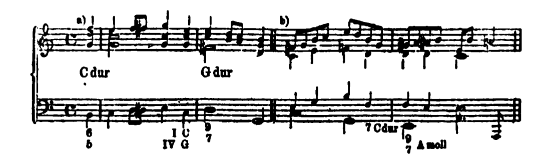
geb. 13. Sept. 1819 in Leipzig,
gest. 20. Mai 1896 in Frankfurt a. M.
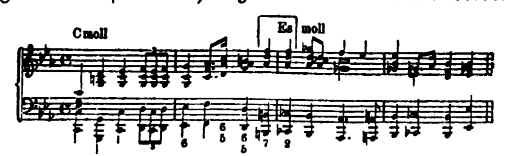


Franz Lachner,

geb. 2. April 1803 in Rain (Oberbayern),

gest. 20. Jan. 1890 in München.



Bei der zweiten Art sind der überleitende und der ihm vorangehende Akkord nur je ihrer Tonart eigen (b). Die Möglichkeit der dritten Art, der enharmonischen Modulation, beruht darin, daß von einem Akkord, am besten einem verminderten Septimenakkord, Intervalle enharmonisch verwechselt werden. So kann in diesem Fall die erste Umkehrung des verminderten Septimenakkords mit as als zu C-dur oder C-moll, mit gis statt as als zu A-moll, und mit as und ces als zu Es-moll oder Es-dur gehörend, angesehen werden. Demgemäß kann bei genügender Vorbereitung z. B. von C-moll nach Es-moll moduliert werden:



Die meiste ausweichende Kraft besitzen die Dominantseptimenakkorde, denn sie stellen die vorhandene Tonart am bestimmtesten fest und werden deshalb auch mit Vorliebe als überleitende Akkorde gebraucht.

Die Figuration. Um die Musik rhythmisch und melodisch zu beleben, um mit weniger als vier Stimmen eine Harmonie klar ausdrücken zu können, läßt man die Töne eines Akkords einzeln nach einander erklingen. Diese Zerlegung eines Akkords nennt man, wenn die aufeinanderfolgenden Töne nur akkordliche Intervalle sind: harmonische Figuration, sofern diese aber mit harmoniefremden Tönen kombiniert wird, harmonisch melodische Figuration. Sie ist ein so gebräuchliches Mittel der Variation von Akkorden und findet sich in so unzähligen Beispielen in der Musikliteratur (Beethoven, Sonate Cis-moll op. 27 Nr. 2; Mendelssohn, Lieder ohne Worte Nr. 1 usw. usw.) vor, daß sie einer näheren Erklärung kaum bedarf.

Zum eingehenderen Studium seien die betreffenden ausgezeichneten Lehrbücher von Bußler, Ludw., Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben systematisch und methodisch dargestellt (4. Aufl., Berlin); Jadassohn, Lehrbuch der Harmonie (5. Aufl., Leipzig); Richter, Ernst Friedr. Eduard, Lehrbuch der Harmonie (16. Aufl., Leipzig); Riemann, Dr. Hugo, Handbuch der Harmonielehre (Leipzig, 3. Aufl. 1897) und Vereinfachte Harmonielehre (London 1893); Tiersch, Otto, Kurze praktische Generalbaß-, Harmonie- und Modulationslehre (Leipzig 1876) empfohlen.

Kontrapunkt.

Kontrapunkt. Der sog. Kontrapunkt vermittelt nicht eigentlich neue *Kenntnisse*, sondern entwickelt nur *Fertigkeiten*, welche die Harmonielehre vorbereitet hat, weiter. Die harmonischen Begriffe (Akkord, Dissonanz, Modulation, Figuration) bleiben durchaus zu Recht bestehen. Es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, Führungen freierer Art bei Bach u. a., welche der harmonischen Analyse Schwierigkeiten bereiten, als kontrapunktische in das Gebiet einer anderen Lehre verweisen zu dürfen. Ein Ton, der harmonisch nicht definiert werden kann, hat im kontrapunktischen Satze so wenig eine Stelle wie im schlicht harmonischen Note gegen Note. Derartige falsche Ausreden erklären sich einmal daraus, daß die im Generalbaß-Schematismus befangene ältere Harmonielehre mit den Fortschritten der modernen Harmonik nicht Schritt gehalten hat und daher noch gründlicher Durcharbeitung bedarf. Andrerseits enthält sich die Kontrapunktlehre alter Observanz (Fux, Bellermann s. unten) jeder Bezugnahme auf die Akkordlehre, weil ihre ersten Formulierungen einer Zeit entstammen, welche den Begriff der Harmonie noch gar nicht aufgestellt hatte (vor Zarlino). Es behalten also im Kontrapunkt die in der Harmonielehre entwickelten Satzregeln und Verbote ihre Gültigkeit (Bevorzugung der Sekundfortschreitung vor Sprüngen, Bindung gemeinsamer Töne, besonders Vorbereitung der auf die schwere Zeit fallenden Dissonanzen durch Eintritt auf die vorausgehende leichte usw.). Doch wird im Kontrapunkt mehr als in der Harmonielehre Wert auf die Entwicklung melodischer Selbständigkeit der einzelnen Stimmen gelegt. Insbesondere *werden die Stimmen aus der Beschränkung auf ihre natürliche Ordnung übereinander* (zu oberst Sopran, darunter Alt, dann Tenor und zu unterst Baß) *befreit* und z. B. der Tenorstimme Gelegenheit gegeben, durch Uebersteigen der Altstimme ihren vollen Glanz zu entfalten. Doch gilt es heute für unstatthaft, durch solches *Kreuzen der Stimmen* fehlerhafte Parallelfortschreitungen zu verstecken, z. B.

c ✕ d
f   g

die man in der vielgerühmten Zeit des a cappella-Stils unbeanstandet schrieb. In dieser Hinsicht ist also die heutige Lehre strenger als die alte. Erster Gesichtspunkt für alle kontrapunktischen Arbeiten ist, *daß die einzelne Stimme sich charakteristisch entfaltet*, einen für sich allein gefälligen melodischen Gang nimmt, während in dem schlichten harmonischen Satze besonders die Mittelstimmen leicht auf den Wechsel weniger Stufen beschränkt bleiben und der Baß breitspurig nur fundamentiert. Um dieses Ziel der Verselbständigung der Stimmen bestimmt zu erreichen, werden die Kontrapunktarbeiten nicht wie die Harmonieaufgaben vierstimmig, sondern zweistimmig begonnen und erst allmählich auf drei- und mehrstimmige Sätze ausgedehnt. Dabei werden allerlei Kombinationen verschiedener Bewegungsarten der einzelnen Stimmen systematisch geübt, z. B. einer gegebenen Stimme (dem Cantus firmus) in gleichen

Noten eine zweite Stimme in kürzeren Werten (2:1, 3:1, 4:1) gegenübergestellt oder eine bestimmte Manier (Synkopierung, Punktierung u. a.) in der zweiten oder dritten Stimme durchgeführt. Der sog. einfache Kontrapunkt unterscheidet sich in nichts von der unter Harmonielehre beschriebenen Setzweise, es sei denn, daß die Stimmen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander geschrieben werden, in welchem Falle der zweistimmige Satz bereits für sich voll befriedigend sein muß und nur durch weitere Stimmen Bereicherung erfährt. Diese sukzessive Komposition der drei, vier oder mehr Stimmen war nicht nur bis in das 15. Jahrhundert das selbstverständliche und allgemein übliche, sondern hat auch heute noch ihre große praktische Bedeutung in allen imitierenden und fugenartig oder kanonisch angelegten Sätzen. Es ist darum verwunderlich, daß dieselbe (mit Ausnahme von Riemanns unten genannten Werken) in keiner der gangbaren Methoden des Kontrapunkts eingehende Berücksichtigung erfährt, vielmehr die dreistimmigen und vierstimmigen Sätze ohne den Unterbau einer für sich genügenden Zweistimmigkeit neu entworfen werden. Der sog. doppelte Kontrapunkt übt die Satzfertigkeit unter Auferlegung gewisser Fesseln, indem die Stimmen in ein strenges Abhängigkeitsverhältnis von einander gebracht werden, zunächst derart, daß sie ohne störende Fehler und widrige Klangwirkungen ihre Stellung zu einander vertauschen können, so daß die Oberstimme Unterstimme wird und umgekehrt (Umkehrung des Satzes), weiterhin auch derart, daß die eine Stimme an ihrer Stelle bleibt und die andere um eine Oktave, Dezime, Duodezime u. a. über sie hinwegversetzt wird, ohne daß dadurch den Gang der Einzelstimme undeutlich machende Kreuzungen entstehen (doppelter Kontrapunkt der Oktave, Dezime, Duodezime). Der imitierende Kontrapunkt ahmt die Motivbildung der einen Stimme durch die andere oder die anderen in geringerem oder weiterem Zeitabstande nach, entweder frei (Imitation) oder streng (Kanon), sei es im Einklang oder in der Oktave oder in der Quinte oder irgend welchem anderen Intervall oder auch in umgekehrter Richtung (Gegenbewegung) und in langsameren oder schnelleren Werten (Verlängerung, Verkürzung). Alle diese Uebungen sind zunächst nur Schularbeiten von kleinem Umfange, welche auf die freie Komposition vorbereiten, für welche aber natürlich, wenn der Schüler in dem Aufbau weiter ausgeführter Tonsätze sicher gehen soll, auch erst noch die musikalische Formenlehre vorbereitend studiert werden muß (s. d. folgenden Abschnitt). Zur genaueren Orientierung und zu recht fleißigem Studium seien die gründlichen und übersichtlichen Arbeiten von Stephan Krehl „Kontrapunkt, die Lehre von der selbständigen Stimmführung“ und „Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt“ Leipzig 1908, G. J. Göschensche Verlagshandlung, nachdrücklichst empfohlen.

Formlehre.

Um an der Vorführung eines musikalischen Kunstwerkes Freude zu haben, bedarf es in erster Linie nur des Sinnes für Musik, welcher ja fast aller Welt eigen ist; aber freilich wird mancher, dem ein heiterer Tanz, ein flotter Marsch, ein schlichtes Lied große Freude macht, an einem komplizierteren Tonstücke keinen Geschmack finden; er wird eingestehen, daß er dem Tonstrome nicht zu folgen vermöge. Namentlich wird dies bei komplizierteren Instrumentalwerken der Fall sein (bei Fugen, Sonaten, Symphonien usw.), während bei Gesangwerken schon der Text führend und erklärend wirkt. So sehen wir vollkommene Laien einer Passionsmusik von Bach, einem Fidelio von Beethoven, ja selbst einem Musikdrama von Wagner mit gespanntester Aufmerksamkeit folgen und sich daran begeistern, während denselben Leuten eine Symphonie von Schumann ein Buch mit sieben Siegeln bleiben dürfte. Um alle die verstecktesten Schönheiten einer Symphonie erkennen und würdigen zu können, muß man freilich ein völlig durchgebildeter Musiker sein, aber wenn der Laie sich die Mühe geben wird, sich, wenn auch nur oberflächlich, mit den Formen in der Musik bekannt zu machen, wenn er selbst nur sein Ohr durch häufigen Besuch ernsterer Konzerte zu schulen sucht, so wird er bald auch an größeren komplizierteren Instrumentalwerken Freude finden, zumal die wahrhaften Meisterwerke auch gar manche leicht erfaßbare, offen daliegende Schönheiten enthalten, als da sind schöne Melodien, reizvolle Harmonien, pikante Rhythmen, schöne Klangwirkungen. Da sicher nur wenige es verschmähen, sich mit den Kunstausdrücken in der Architektur, mit dem Wesentlichen der verschiedenen Stilarten in der Baukunst usw. einigermaßen bekannt zu machen, um sich den Genuß beim Anschauen großartiger Baudenkmäler zu erhöhen, so steht zu erwarten, daß es auch von gar manchen willkommen geheißen werde, wenn ihnen eine knappe, leicht faßliche Lehre von den musikalischen Formen geboten wird, welche wir in Folgendem zu geben versuchen. Zunächst wenden wir uns zu den Formen der Instrumentalmusik.

Um die Erklärung der strengen Formen vollständig zu verstehen, bedarf es einer durchaus gründlichen, musikalisch-theoretischen Schulung, welche man ja bei den wenigsten Hörern voraussetzen kann.

Kanon. Es sei daher nur in aller Kürze gesagt, daß man unter Kanon ein Tonstück versteht, in welchem die eine beginnende Stimme sämtliche übrigen Stimmen bedingt, indem diese gezwungen sind, die erste sowohl in ihren Intervallenschritten wie in ihren Rhythmen genau nachzuahmen. Die einfachsten Kanons sind die im Einklange, d. h. diejenigen, in welchen sämtliche Stimmen auf derselben Tonstufe folgen, auf welcher die erste begonnen hatte. Dieser Art sind manche sehr populär gewordene Kanons, wie sie in Schulen und bei geselligem Beisammensein nicht selten gesungen werden. Komplizierter sind die Kanons in der Sekunde, Terz usw., in der Vergrößerung, Verkleinerung und Umkehrung, die Spiegel- und Krebs-Kanons. Es gibt Kanons für 2, 3, 4 und mehr Stimmen.

Fuge. (Kanon in der Oberquinte.) Die Fuge ist ein Tonstück, bei welchem ein einziges, gewöhnlich

kurzes und prägnantes Thema in einer einzigen Stimme beginnt und den Stoff zu dem ganzen Stücke gibt, in dem dies Fugenthema in sämtlichen Stimmen nach mehr oder minder bestimmten Gesetzen auftreten muß; während die übrigen Stimmen inzwischen nicht bloß begleitend, sondern auch durchaus selbständig behandelt werden müssen. Der unerreichte Meister der Fuge ist bekanntlich Johann Sebastian Bach. —

Gleichwie in der Sprache aus Vorder- und Nachsatz eine Periode gebildet wird, so ist dies auch in der Musik der Fall. Gemeiniglich besteht eine solche einfache Periode aus acht Takten, die aus zwei gleichen, mithin viertaktigen Sätzen besteht. Eine große Anzahl von Volksliedern liefert hiefür die Beispiele. Häufig aber wird der ersten Periode noch eine zweite — meistens von ähnlichem Charakter — beigesellt, nicht selten die erste nunmehr wiederholt (wohl auch durch einen Anhang erweitert), immer aber in derselben Tonart abgeschlossen, in welcher das kleine Tonstück begonnen.

Liedform. Alle solcher Weise gebauten Tonstücke gehören der einfachen Liedform an, seien sie nun für Gesang oder Instrumente geschrieben*). Fast alle Volkslieder, aber auch eine große Anzahl Kunstlieder (von Beethoven bis Brahms) gehören dieser Kategorie an, ebensowohl eine Menge von Instrumentalsätzen, wie z. B. das Thema zu den Variationen der Sonate op. 26 von Beethoven, ebenso das Thema des zweiten Satzes der Kreutzer-Sonate von Beethoven, auch das Thema „Freude, schöner Götterfunken", aus der IX. Symphonie usw. usw. — Stellt man nun dem also geformten Tonstücke ein zweites in gleicher Form gegenüber und wiederholt darauf das erste, so ist die doppelte Liedform entstanden. In dieser Form sind die meisten, als Menuett, Scherzo oder Intermezzo bezeichneten Mittelsätze einer Sonate, Symphonie usw. geschrieben. Das zweite, dem ersten gegenübergestellte Lied führt gemeiniglich den Namen Trio, auch Alternativ. Auch der Trauermarsch in Beethovens As-dur-Sonate op. 26 ist in dieser Form geschrieben, desgleichen Chopins berühmter Trauermarsch und vieles andere. Selbstverständlich kommen sowohl bei der einfachen wie auch bei der doppelten Liedform unzählige kleine Modifikationen vor, welche aber die eigentlichen Konturen nicht weiter tangieren. Bei einiger Uebung und musikalischen Intelligenz wird man bald das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden wissen. Eine ungleich kompliziertere Form ist die der Sonate.

Sonatenform. Im allgemeinen versteht man unter „Sonate" ein größeres, meist aus drei oder vier in Beziehung zu einander stehenden Sätzen gebildetes Instrumentalwerk, dessen erster Satz in derjenigen Form geschrieben ist, die wir wiederum speziell „Sonatenform" nennen. Diese sei nun hier zunächst erörtert. Die Hauptmomente im Sonatensatze sind das anfangs auftretende Hauptthema und das später in einer anderen nahe liegenden Tonart erscheinende zweite Thema, welche durch eine Modulationsgruppe mit einander verbunden sind, d. h. mit denjenigen Takten, welche von der Haupttonart in die des zweiten Themas führen; dem zweiten Thema folgt dann noch ein Anhang (Koda), welcher den sog.

---

*) Der von Mendelssohn erfundene Ausdruck „Lied ohne Worte" weist schon darauf hin, daß das Lied eine Kunstform ist, die nicht ausschließlich der Vokalmusik angehört.

ersten Teil der Sonate abschließt. Sehr häufig wird dieser erste Teil wiederholt und ist daher der Abschluß desselben auch für das Auge sehr leicht durch das hier gestellte Wiederholungszeichen erkennbar. Zuweilen findet man zwischen dem zweiten Thema und der Koda noch eine Passagengruppe (namentlich in fast allen Instrumental-Konzerten), welche, gegenüber dem meistenteils rhythmisch Gefesteten des ersten und dem lyrischen Charakter des zweiten Themas das bewegliche Element in der Musik vertritt. Auch in den Beethovenschen Sonaten findet sich diese Gruppe häufig. Nach dem Abschlusse des ersten Teiles bringt der Komponist nur sehr selten ganz neue Gedanken, sondern er verarbeitet die im ersten Teile gebrachten Themen und Motive in mannigfaltigster, teils kontrapunktischer, teils freierer Weise, die früheren Gedanken oft in ganz andere poetische Beleuchtung rückend. Dieser Abschnitt des Sonatensatzes wird die „Durchführung" genannt und verlangt allerdings von seiten des Hörers eine größere Aufmerksamkeit und ein feineres Verständnis als der erste Teil, denn es ist leicht, ein Thema zu erfassen, viel schwerer aber die Verwertung desselben zu verfolgen, wenn es in kleine Motive zerlegt und in aller denkbaren Weise wieder erscheint. Hat der Komponist sich in dieser Weise Genüge geleistet, so kehrt er zum Anfang, zum ersten Hauptthema zurück und das nun folgende ist im großen ganzen eine Wiederholung des ersten Teiles mit veränderter Modulation, so daß der ganze Satz wiederum in der Haupttonart abschließt. In dieser Form also sind mit wenigen Ausnahmen sämtliche ersten Sonatensätze geschrieben und sei hier gleich bemerkt, daß auch die Symphonie, das Instrumentalkonzert und die gesamte Kammermusik im wesentlichen auf der Sonatenform beruhen. Die mittleren Sätze der Sonate (Adagio, Andante, Largo-Scherzo, Menuett, Intermezzo) sind vorzugsweise in der doppelten Liedform geschrieben, doch wird bei dem langsamen Satze auch häufig die Sonatenform (jedoch ohne Durchführung, oder doch mit einer sehr knappen) angewandt, oft auch die Variationenform.

Der Schlußsatz (Finale) einer Sonate ist meistenteils entweder in der Sonaten- oder in der Rondoform geschrieben, doch kommt auch häufig die Variationenform vor.

Variationenform. Diese ist eine der ältesten Formen (16. Jahrdt.) und wurde in neuerer Zeit von Beethoven mit Vorliebe angewandt; sie bedarf kaum einer Erläuterung, denn der Name sagt schon, daß der Komponist in einem Variationenzyklus (sei er nun selbständig oder Teil eines größeren Werkes) ein gegebenes, in einfacher Liedform gehaltenes Thema in mannigfaltigster Weise verändert. Von Bach bis Brahms haben die größten Meister der Tonkunst diese Form eifrig gepflegt und es erscheint daher schwer begreiflich, daß Publikum wie auch Musik-Verleger ein Vorurteil gegen Variationen hegen. Die berühmte Chaconne für Geige von Bach ist ein Variationenwerk, ebenso der Schlußsatz der E-moll-Symphonie von Brahms, die Schlußsätze der Sinfonia eroica und der neunten Symphonie, sowie die langsamen Sätze der C-moll-Symphonie, der A-dur- und der neunten Symphonie desselben Meisters sind in etwas modifizierter Variationenform gehalten und so könnte man noch eine große Anzahl monumentaler Meisterwerke anführen.

Rondoform. Das Wesentliche

des Rondos ist, daß das Hauptthema öfters wiederkehrt und daß diese Wiederkehr durch das Auftreten anderer Nebenthemen unterbrochen wird. Das Hauptthema spielt also im Rondo eine ähnliche Rolle wie im Sonett der Hauptreim, wie sich denn überhaupt eine Parallele zwischen dem Rondo und dem Sonett ziehen läßt. Diese bisher erläuterten Formen sind die hauptsächlichen, in die sich nahezu alle übrigen einreihen lassen, und es dürfte daher genügen, wenn die etwa noch erwähnenswerten in Kürze behandelt werden.

Die Suite. Die Suite (Partita) besteht aus einer Folge mehrerer, ihrem Charakter nach kontrastierender Tanzstücke, wie sie in früherer Zeit gebräuchlich waren, als da sind: Allemande, Gavotte, Sarabande, Bourrée, Courante, Menuett, Gigue usw. Häufig ward sie durch ein Präludium oder eine Ouverture eröffnet und oft auch wurde noch ein getragenes Musikstück (Air) unter die Tänze gemischt (siehe die berühmte Air aus der D-dur-Suite von J. S. Bach). In früherer Zeit schrieb man die sämtlichen Sätze einer solchen Suite durchweg in einer und derselben Tonart; in neuerer Zeit, da man die Form der Suite wieder auferweckte und modernisierte, ist man mit vollem Rechte von diesem Brauche abgewichen. Franz Lachner war der erste, welcher diese gänzlich ad acta gelegte Form wieder zu Ehren brachte und ihr durch Aufnahme glänzend gearbeiteter Fugen Würde verlieh, zugleich aber auch modernere Formen, wie Mazurka, Marsch usw. einfügte.

Die Serenade. Die Serenade (Abendmusik) ist, ebenso wie das Divertimento und die Kassation, ursprünglich der leichten Unterhaltung gewidmet und besteht meistenteils aus einer größeren Reihe dem leichten Verständnis angepaßter Tonstücke, gewöhnlich mit einem Marsch beginnend, der sich am Schlusse wiederholt, damit kennzeichnend, daß die, das Ständchen bringenden Musiker sich nähern und später sich entfernen; es folgen sich inzwischen im bunten Wechsel ganz nach Willkür des Komponisten langsame Sätze, Menuetts (gewöhnlich deren zwei) Polonaisen, Variationen usw. Mozart hat sehr viele solcher Serenaden geschrieben und charakteristisch an ihnen ist, daß fast immer Blasinstrumente herbeigezogen sind, und daß die Partien der Saiteninstrumente nicht — wie bei Symphonien und Suiten — mehrfach, sondern nur einfach besetzt gedacht sind. In neuerer Zeit ist man von diesem Brauche abgewichen. Die beiden Brahmsschen Serenaden (die eine für kleineres, die andere für großes Orchester geschrieben), gehören nicht der Unterhaltungsmusik an, sondern sind eigentlich verkappte Symphonien, nur mit dem Unterschiede, daß sie mehr Sätze enthalten als die eigentliche Symphonie. In neuerer Zeit schrieben Robert Volkmann, Karl Reinecke, S. Jadassohn u. a. Serenaden (zum Teil für Streich-Orchester), welche sich wieder mehr dem eigentlichen Charakter nähern und dem Hörer edle Unterhaltungsmusik zu bieten suchen.

Die Phantasie. Die Phantasie ist ein Tonstück, in welchem der Komponist sich nicht an bestimmte Formen bindet, sondern dem freien Fluge seiner Phantasie folgt; da die Musik nun aber ohne jegliche gebundene Form nicht lange bestehen kann, so bringt der Komponist fast immer neben manchen rhapsodisch gehaltenen Sätzen wiederum Abschnitte in durchaus gefestigter Form. So begegnen wir

der chromatischen Phantasie und Fuge v. Bach, der C-dur-Phantasie und Fuge von Mozart und desselben Meisters F-moll-Phantasie zu vier Händen (ursprünglich ein Orgelstück für eine Uhr), welche mit einer Fuge beginnt und schließt und in der Mitte wohlgeordnete Variationen über ein Andantethema bringt. Beethovens Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor gipfelt in Variationen usw. — Eine Form, welche wohl ausnahmslos der sog. Programmmusik angehört, ist

die symphonische Dichtung. Die Programmmusik hat die Tendenz einen bestimmten äußeren oder auch einen seelischen Vorgang zu schildern und der Komponist hält es daher für nötig, seinem Werke einen erläuternden Text mitzugeben, damit der Hörer seine musikalische Ausdrucksweise begreife. Zu allen Zeiten hat man derartige Programmmusik geschrieben: der alte, im 16. Jahrhundert lebende Jannequin komponierte eine Hasenjagd (chasse de lièvre), „prise de Boulogne“ und vieles ähnliche, Leopold Mozart, der Vater des großen Wolfgang Amadeus, schrieb eine Schlittenfahrt, in welcher u. a. „das vor Kälte zitternde Frauenzimmer“ musikalisch abgeschildert wird, und Dittersdorf hat Symphonien nach den Metamorphosen des Ovid komponiert. Auch Joh. Seb. Bach schrieb ein „Capriccio sopra la Lontananza del suo fratello dilettissimo“ mit folgendem Programm: „Arioso, Adagio ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten. Moderato ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen. Adagiosissimo ist ein allgemeines Lamento der Freunde — allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es nicht anders sein kann, und nehmen Abschied. — Aria di Postiglione. — Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione.“ Auch Beethoven hat mit seiner F-Dur-Symphonie op. 68 (Pastorale) und dem „Dankgesang eines Genesenen“ (Quartett op. 132) einen Beitrag zu der Programmmusik gegeben, deren Hauptvertreter dann Hektor Berlioz wurde. Die symphonische Dichtung ist aber erst von Franz Liszt und in neuester Zeit von Richard Strauß mit besonderer Vorliebe gepflegt worden. In der freien Ouverture (z. B Beethovens Leonore, Egmont usw.) wurzelnd, kommt wie in Lisztѕ Faustsymphonie auch die uralte Dreisätzigkeit manchmal zum Vorschein. Im allgemeinen jedoch kann ihre Form lediglich durch die Gliederung einer dichterischen Unterlage bestimmt werden; sie befreit sich absichtlich von den Fesseln bestimmter Formgesetze.

Die Vokalmusik, deren Formen durch die textlichen Unterlagen bestimmt werden, kennt als Uebergangserscheinung vom rein Deklamatorischen zum wirklichen Singen das

Rezitativ, eine Art Sprechgesang. Man unterscheidet seit Alessandro Scarlatti das Recitativo secco, wobei die Deklamation nur von „trockenen“ Akkorden eines Tasteninstrumentes begleitet wird und das Recitativo accompagnato, das durch das Orchester eine reichere klangliche Einkleidung erfährt. Ist ein solches Rezitativ etwas breiter ausgeführt, so bekommt es den Namen Arioso im Gegensatz zu der

Arie selbst. Diese hat vielfach die dreiteilige Form: einem Allegroteil folgt — gerne durch Orchesterzwischenspiele getrennt — ein langsamerer Mittelsatz, worauf der erste wiederkehrt.

Im 18. Jahrhundert wurde sie der berüchtigte Tummelplatz aller prahlenden Sängervirtuosität. Die Arie trägt fast immer hochdramatischen Charakter.

Kavatinen heißen die im Rezitativ auftauchenden kleinen melodischen Partien, die sich mitunter bis zur dreiteiligen Liedform ausdehnen und so ein ständiges Element der Opernform darstellen.

Die Romanze, Ballade usw. sind verschiedene Arten liedmäßiger Gesänge, die im 18. Jahrhundert besonders im deutschen Singspiel und der französischen opéra comique aufkamen und große Beliebtheit erlangten.

Das Lied. Im Unterschied zu dem schlichten Volkslied kann das Kunstlied strophisch gehalten oder auch durchkomponiert sein. Im letzteren Falle finden die einzelnen Textstrophen immer einen anderen musikalischen Ausdruck.

Die mehrstimmige Vokalmusik kann auch von denselben Formen beherrscht sein wie der Sologesang. In der weltlichen Vokalkomposition sind außer der weltlichen Kantate, siehe Kantate, als selbständige Formen nur zu erwähnen: das Madrigal, die Caccia und die Ballata, die zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Florenz entstanden. Sie sind Chorlieder weltlichen Charakters und in der Form wie auch das weltliche Chorlied noch heute durch die Struktur des Textes bedingt.

Reicher ist die Verschiedenheit der Formen in der kirchlichen Vokalkomposition. Als die einfachsten kennen wir den

protestantischen Choral, der strophisch gegliedert ist und eine starre durch häufige Fermaten noch verdeutlichte Rhythmisierung zeigt. Ein kunstvolleres Gebilde ist die

Motette: mehrstimmige und in ihrer Blütezeit immer a cappella geschrieben, dabei in der Form stark wechselnd. Charakteristisch ist die ausführliche polyphone Behandlung der einzelnen Textabschnitte. Es finden sich daneben auch liedartige Motetten und auf protestantischem Boden die Choralmotette.

Kantate. Die Kantate, ein aus Chören, Ensembles und Einzelgesängen bestehendes Vokalwerk mit Orchesterbegleitung, vorzugsweise lyrischen Inhaltes; wir haben deren weltliche und geistliche (Kirchenkantaten).

Oratorium. Das Oratorium, ein ebenfalls aus Chören, Ensembles und Einzelgesängen bestehendes Vokalwerk mit Orchester, welches jedoch epischen und dramatischen Inhalts ist. Die speziell dem Gottesdienste in der Kirche gewidmeten Werke wie Messe, Requiem (Seelenmesse), Passion nähern sich ihrem Wesen nach mehr der Kantate oder dem Oratorium.

Wer sich eingehend mit der musikalischen Formenlehre befassen will, halte sich an die sehr guten Arbeiten von Stephan Krehl (Sammlung Göschen, 2 Bändchen Nr. 149, 150) und Richard Stöhr (bei C. F. W. Siegel, Leipzig Mk. 8.—).

So fördernd es auch für den Genuß eines Tonwerkes ist, wenn der Hörer einen gewissen Einblick in das Wesen der musikalischen Formen getan hat, so wird dennoch einen vollkommenen, wahrhaften, erhebenden Genuß an demselben nur derjenige haben, welcher die Sprache der Töne versteht, d. h. welcher den musikalischen Ausdruck für die zartesten Regungen der Seele als solchen zu erkennen und nachzuempfinden mag. Es wird zwar kaum einen Kulturmenschen geben, der nicht einen Tanz als den Ausdruck der

Fröhlichkeit, einen Trauermarsch als den des Schmerzes erkennte, aber zwischen ausgelassener Heiterkeit und tiefem Schmerze liegen noch unsäglich viele Seelen- und Gemütsstimmungen, sei es Ergebung oder Trotz, Uebermut oder dumpfes Dahinbrüten, Stolz oder Demut, und für alle diese und viele, viele andere Stimmungen, für Eigenschaften wie Anmut, Ritterlichkeit, Derbheit, für Tätigkeiten wie Schmeicheln, Kokettieren usw., weiß der begabte Tonsetzer den musikalischen Ausdruck zu finden, und nur derjenige ausübende Musiker wird ein wahrhaft bedeutender genannt werden können, der auch in diesem Sinne den Tonsetzer und dessen Werk versteht. Glücklich der Hörer, welcher nicht nur mit dem äußeren Ohre dem Tonspiel folgt, sondern in dessen Innerem alle die verwandten Saiten anklingen, die der Komponist zu erregen wünschte. Aber lehren läßt sich das nicht. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen."

Instrumentenkunde.

1. Das Klavier.

Prinzip der Tasteninstrumente. Man hat vermutlich von jeher, seit Saiten- und Blasinstrumente vorhanden waren, den Wunsch gehegt, gleichzeitig die Töne hervorzubringen, die der Spieler einzeln auf seinem besonderen Instrument erzeugte. Dieser Wunsch trieb zur Erfindung der Tasteninstrumente, deren Wichtigkeit für Ausbildung der Harmonie einleuchtet. In ihnen waren, wie z. B. in der Orgel, mehrere Blasinstrumente, im Klavier mehrere Saiteninstrumente vereinigt, um von Tasten aus regiert zu werden. Während es aber bei der Orgel leicht gelang, den ursprünglichen Charakter der nachzuahmenden Blasinstrumente zu wahren, sah man sich bei Saitentastaturen auf die Tonerzeugung durch Stoß oder Schlag beschränkt und deshalb gelangte man hier erst verhältnismäßig spät zu einem befriedigenden Instrument. Das Hammerklavier reicht kaum 1¾ Jahrhunderte zurück. Die früheren Formen des Klaviers sind sehr unvollkommen und ihre untergeordnete Bedeutung, namentlich der Orgel gegenüber, spricht sich auch darin aus, daß die Herstellung von Orgelbauern mit besorgt wurde. Ist doch der Name „Klavier" von clavis (= Schlüssel) dem Orgelmechanismus entlehnt, bei dem durch die Tasten die Windladen geöffnet werden. Allerdings hatte man schon früh versucht, bei Saitentastatur den Reibungston beizubehalten; im 10.—12. Jahrhundert war die Drehleier (ältester Name: Organistrum) sehr verbreitet. Allein sie zeigte sich nicht vervollkommnungsfähig und noch heute, mit allen Mitteln gesteigertster Technik ist der Bogenflügel, der die Saiten wie der Violinspieler zum Tönen brächte, ein ungelöstes Problem. Dagegen erwies sich das Monochord einer bedeutenden Entwicklung fähig. Wohl nach dem Vorbild der Orgel hatte man aus diesem Tonmessungsinstrument durch Einrichtung von Tasten, welche die Stege einzeln an die Saite hoben, ein Spielinstrument gemacht. In den Anfang des 16. Jahrhunderts müssen dann die entscheidenden Verbesserungen fallen, die dem Klavier

seinen wichtigeren Rang verschafften. Doch wurden die beiden Hauptgattungen desselben, die uns im folgenden beschäftigen, schon ein Jahrhundert früher unterschieden.

Klavichord. Die eine Gattung des Klaviers läßt noch deutlich den Ursprung aus dem alten Monochord erkennen: Das Klavichord hatte anfangs einige wenige gleich lange Saiten, die quer durch den Kasten liefen. Als Stege zur Saitenteilung dienten Metallzungen, aus messingnen Blechplättchen bestehend, oder Federkiele, (beides Tangenten genannt), welche auf die hinteren Tastenenden befestigt waren und, von den Tasten emporgehoben, die Saite zugleich teilten und zum Tönen brachten. Zur verschiedenen Stimmung der Saiten verhalfen die Unterschiede in Spannung und Dicke, ähnlich wie bei der Violine. Der Bezug war schon früher doppel- und dreichörig, bei drei Saiten die dritte eine Oktave höher gestimmt. Die Anzahl der Tasten war nun viel kleiner als die der Saiten. Man richtete mehrere Tasten, bezw. Tangenten auf ein Saitenchor und regulierte dabei durch Wechsel der Anschlagstelle die Tonhöhe. So verfuhr man auch, als die Einfügung der Halbtöne Bedürfnis wurde (1548 durch Zarlino). „Mit Bünden" hieß dies Verfahren; „bundfrei" war das Instrument, wenn jede Taste ihre eigene Saite hatte, was aber erst im 18. Jahrhundert überall der Fall war. Das Zusammenklingen der Töne hatte also bis dahin seine Grenzen. Zwecks der Dämpfung wurden die Saiten mit Tuch umwunden, nachdem man anfangs vielleicht mit der linken Hand gedämpft hatte, während rechts vom Spieler sich der klingende Teil der Saite befand. Später erhielt das Klavichord wie das Klavizimbal messingenen Saitenbezug mit unterschiedlicher Länge und Kürze der Saiten. Auch wurde der unscheinbare Kasten („Schachbrett") mit der Zeit auf eigene Füße gestellt. Der Tonumfang betrug anfangs nur 20 Töne F—b¹, ohne andere Obertasten als b und b¹, oder auch wohl nach dem Guidonischen Monochord G—e"; die stufenweise Erweiterung legte c—f" als gewöhnlichen Umfang fest.

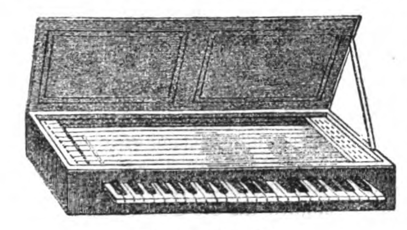


Fig. 1. Klavichord.

Obwohl das Klavichord in mancher Beziehung von der Schwestergattung überholt wurde, hielt es sich doch als Lehr- und Studieninstrument besonders in Deutschland ebenso lang wie jene. Die Erklärung liegt in der Klangfarbe. Durch den

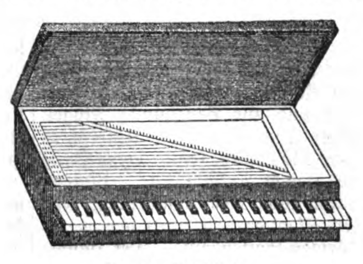


Fig. 2. Klavichord.

Anschlag der Tangenten entstanden auf jeder Saite zwei schwingende Abteilungen. Da aber das eine Stück weit kürzer als das andere und mit Tuch durchflochten war, so blieb sein Klang unvernehmbar und auch das längere Stück tönte nur schwach, weil die anschlagende Tangente selbst die Schwingungen hemmte. Die Klangfarbe gewann dadurch einen äußerst zarten Charakter und es waren auch Tonschattierungen möglich. So konnte durch leises Wiegen des Fingers auf der Taste ein Beben des Tons erzeugt werden, indem die Tangente sich an der Saite rieb. Auch war das Binden der Töne möglich. Noch Schubert und Beethoven stellten dem Klavichord die ehrenvollsten Zeugnisse aus; letzterer hielt dafür, daß man bei ihm „unter allen Tasteninstrumenten Ton und Vortrag am besten in der Gewalt habe".

Klavizimbal. Das Klavizimbal entwickelte sich nicht viel später als das Klavichord (ca. 1400) aus dem Hackbrett (Zimbal) durch Anbringung einer Klaviatur. Die Saiten liefen vom Spieler weg und waren von verschiedener Länge. Die harfenartige Form der Besaitung gab Veranlassung zu harfenartigem Bau und zur Benennung Flügel. Jeder Ton hatte, im Unterschied vom Klavichord, seine eigene Saite gleich vom Anfang an; „Bünde" waren nicht mehr notwendig. Mit dem Klavichord teilt es den mehrchörigen Saitenbezug. Der Hauptunterschied von jenem lag in der Art des Anschlags: Die Saiten standen nicht unmittelbar durch befestigte Tangenten mit den Tasten in Verbindung, sondern wurden mittelbar von kleinen Stückchen aus Rabenfedern pizzicato angerissen; die Rabenkiele waren am oberen Ende von sog. Docken oder Springern in Zungen befestigt und diese Hölzchen, die durch den Resonanzboden bis an die Saiten reichten, ruhten lose hinten auf den Tasten; Leder- oder Tuchplättchen verhinderten ein Klappern der herabfallenden Docken. Die Saiten mußten sehr dünn sein, um von einem so schwachen Anschlagsmittel in Schwingung versetzt zu werden; die Kiele selbst brachen oft ab und deshalb mußten sich die Spieler aufs „Bekielen" verstehen. Trotz der dünnen Saiten war der Ton viel stärker und rauschender als jener des Klavichords. Zugleich aber blieb er starr, unfähig zur Nuancierung, immer gleich hart, trocken, kurz abgerissen. Zur Begleitung von Chor und Orchester konnte das Klavizimbal wohl taugen, weniger aber zum Einzelspiel. Der Tonumfang erlangte in einzelnen Fällen die stattliche Weite vom Kontra-C bis dreigestrichenen d. Natürlich wurde auch das Klavizimbal später mit eigenen Füßen versehen.



Fig. 3. Klavizimbal.

Die Unterarten dieses Instrumentes entwickelten sich sehr mannigfaltig. Die kleinste Form war das Spinett (so genannt vom Klavierbauer Spinetus in Venedig 1503), französisch Epinette (von épine, Kiel-

spitze); seine Mittellage stand naturgemäß etwa eine Oktave höher als die größerer Klavizimbals. Aehnlich scheint dem Namen nach zu schließen das englische Virginal zunächst ein Instrument mit geringem Umfang (3 Oktaven) ge-

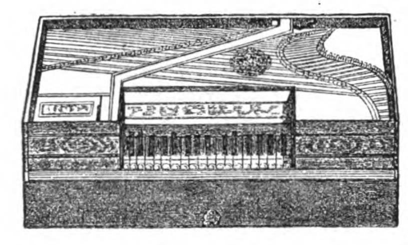


Fig. 4. Spinett.

wesen zu sein; der Name kommt schon 1511 vor, kann sich also nicht auf die jungfräuliche Königin Elisabeth beziehen. Virginal hieß in England aber auch ein größeres Klavizimbal. Der Saitenbezug des Virginals hatte im Vergleich zur gewöhnlichen die umgekehrte Form. Die größeren Instrumente von der Form eines an den spitzen Ecken abgekanteten rechtwinkeligen Dreiecks nannte man außer Klavizimbal französisch Clavecin, englisch Harpsichord, italienisch Cembalo, Gravecembalo, deutsch Flügel, Kielflügel, oder mit geschmackvoller Vergleichung —Steertstück, Schweinskopf.

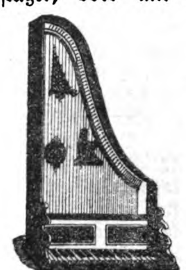


Fig. 5. Klavizitherium.

Klavizitherium. Wenn man das Klavichord unserem jetzigen Tafelklavier, das Klavizimbal dem heutigen Flügel gegenüberstellen kann, so mag man das Klavizitherium als Vorläufer des Pianinos betrachten. Es war ein Klavizimbal mit vertikal laufenden Darmsaiten. Die Form des aufrecht stehenden Kastens bewahrte anfangs die Aehnlichkeit mit der alten Kithara (daher der Name), um dann harfenartig zu werden. Das Klavizitherium hielt sich noch im 17. Jahrhundert. Das spätere Giraffenklavier war ähnlich gestaltet. Das niederländische Virginal war auch aufrecht.

Erfindungen. Man würde irren, wenn man glaubte, der Instrumentenbau zeitige nur in diesem Jahrhundert jene Fülle von Verbesserungen, Neugestaltungen, Erfindungen, die einen Ueberblick so sehr erschwert. Schon zu den Zeiten, als die beschriebenen drei Klavierarten florierten, kamen eine Menge von Versuchen zum Vorschein, welche auf Erweiterung und bessernde Aenderung zielten. Schon damals baute man enharmonische Instrumente, die für des und cis verschiedene Tasten hatten. Nach Einführung von Orgelpedalen wurden Pedale mit Saiten zur Uebung für die Orgelschüler, häufig in 16füßiger Stimmung angebaut. Da der Chorton mit dem Kammerton meist differierte (Anfang des 17. Jahrhunderts war der Chorton um einen Ton tiefer, um 1760 aber 1½ Töne höher!), so wurden Vorrichtungen zur Erleichterung des Transponierens ersonnen. Ferner konstruierte man Klavizimbals nach der Art der Orgel mit doppelter Klaviatur; diese waren sogar weit verbreitet. Bogenklaviere, Lautenklavizimbals, Theorbenflügel tauchten auf. Verbesserungen des Klavizimbals waren

die Ersetzung der Rabenkiele durch Messingplättchen, oder durch Zungen von Büffelhaut oder überhaupt lederne Zungen. Endlich ist das Cembal d'amour bemerkenswert, das Gottfried Silbermann baute. Die Saiten hatten doppelte Länge, und waren in der Mitte durch einen Steg getrennt, so daß beide Hälften denselben Ton gaben. Je nach Stärke des Anschlags trafen die Tangenten die Saiten verschieden weit vom Stege. Die Vorzüge von Klavichord und Klavizimbal sollten vereinigt, der Klang nuancierungsfähig und stark zugleich gemacht werden. Allein der Erfolg war sehr gering.

Hammerklavier. Den besten Beweis für die unabläßlichen Bemühungen, die man auf Erreichung einer Klangnuancierung der Klaviere in allen musikalischen Ländern verwandte, liefert der Umstand, daß im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Italien, Deutschland und Frankreich jene Erfindung gemacht wurde, die endlich zum ersehnten Ziele führte. In Florenz war es der Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori (fälschlich „Cristofali"), ein Paduaner, der 1711 den Anschlag vermittels Hammermechanik erfand. Sein Modell enthielt im wesentlichen alle Teile der jetzigen (sog. englischen) Stoßzungen-Mechanik. Die mit Hirschleder überzogenen Hämmerchen wurden vermittelst einer Feder, die den Hammer nach dem Anschlag zurückschnellt, ausgelöst und von Seidenschnüren wieder aufgefangen; diese ersetzte man später durch die noch heute üblichen Leistchen. An Stelle der summarischen Dämpfung durch eine mit Wollfransen versehene Leiste erhielt jede Taste ihren besonderen Dämpfer.

In Frankreich legte der Instrumentenmacher Marius 1716 der Akademie der Wissenschaften ebenfalls eine Hammermechanik vor. Allein hier wie dort wurde die Erfindung nicht beachtet; erst 1776 baute man in Paris „Fortepianos". Der Name ist bezeichnend; „piano und forte" konnte man spielen; daher auch die andere Form Pianoforte. Cristoforis Instrumente fanden wenig Verbreitung. Zelter lobte 1804 im Briefwechsel mit Goethe ein Instrument aus Cristoforis Fabrik. Die entscheidende Verbreitung aber ging nicht von Italien, sondern von Deutschland aus, wo 1717 die Erfindung ebenfalls gemacht worden war. Unter seltsamen Umständen trat sie ins Leben: Christoph Schröter, geboren 1699 in Hohenstein in Sachsen, gestorben 1784 in Nordhausen, hörte in Dresden den Hackbrettvirtuosen Pantaleon Hebenstreit das von ihm vervollkommnete, vorher nicht sonderlich geschätzte Instrument spielen. Ludwig XIV. war von diesem Hackbrett so entzückt, daß er es zu des Erfinders Ehre Pantalon taufte. Es fiel nun Schröter auf, daß durch den Anschlag der Klöppel (Hämmerchen) jene Veränderungen der Tonstärke bewirkt wurden, die man längst dem Klavizimbal wünschte. Durch einen Tischlergesellen ließ er zwei Modelle verfertigen, welche den Anschlag der Klavierinstrumente von oben und von unten mittels Hämmerchen demonstrierten. 1721 überreichte er die Modelle dem König von Sachsen, konnte sie aber nie wieder zurück erlangen. Die Erfindung wurde augenblicklich von anderen, teilweise unvollkommen ausgebeutet. 1728 machte sich auch Gottfried Silbermann die Hammermechanik zunutze, fand aber anfangs nicht den gewünschten Beifall Joh. S. Bachs, um den es ihm zu tun war.

Später gelang es ihm, dessen Anforderungen vollständig Genüge zu tun. Von 1730 ab entwickelt sich der Klavierbau unabhängig vom Orgelbau als selbständige Fabrikation. Andreas Stein in Augsburg erfand die „deutsche" (später sog. „Wiener") Mechanik. Die Hämmer liegen nicht auf einer besonderen Leiste, sondern stehen auf dem hinteren Tastenende. Die Instrumente Steins und seines Schwiegersohns Streicher in Wien erlangten großen Ruf, und noch heute baut z. B. die berühmte Firma Bösendorfer in Wien Instrumente mit deutscher Mechanik. Nach England siedelte die Cristofori-Schrötersche Mechanik 1760 über und wurde, besonders von Broadwood vervollkommnet, die englische genannt; sie hat den Vorteil größerer Präzision vor der deutschen voraus und gestattet einen kräftigeren und gesangvolleren Ton. Die letzte bedeutende Verbesserung machte 1823 in Paris *Sebastian Erard*, indem er die doppelte Auslösung (double échappement) erfand. *Diese* sog. Repetitionsmechanik ermöglicht es, den Hammer ein zweites Mal gegen die Saiten zu schnellen, ohne die Taste vorher ganz loszulassen.

Moderne Formen des Klaviers. Die Tafelform ist im Aussterben begriffen. An ihre Stelle trat das aufrecht stehende Pianoforte oder *Pianino* (franz. piano droit, engl. cottage), das im Klavizitherium seinen Vorläufer hatte. 1821 sollen in Salzburg von Schmidt und in Halle von Grüneberger die ersten Pianinos gebaut worden sein; in der Vervollkommnung durch Roller (gest. 1875 in Paris) wurde dann die neue Form sehr beliebt. Das Pianino bietet des kleinen Raumes wegen viel Bequemlichkeit; der Beschaffenheit des Tons hat es seine Verbreitung jedenfalls nicht zu danken. Die Resonanz- nnd Reflexionsverhältnisse sind weit ungünstiger als beim Flügel; Repetitionsmechanik ist erst versuchsweise eingeführt (von Blüthner). Die kurzen Baßsaiten der kleineren Arten geben keinen satten und reinen Klang. Die jetzt allgemein angewendete Kreuzung der Saiten, wobei für die längsten die Diagonalen benützt werden, verbessert allerdings den Ton wesentlich. Es ist bekannt, daß im öffentlichen Kunstleben nur *Flügel* im Gebrauch sind (Form der Klavizimbals, S. 284). Die größten Dimensionen hat der Konzertflügel, die kleinsten der (kreuzsaitige) „Stutzflügel", die Mitte hält der „Salonflügel". Die alten *Pedalklaviere* (S. 285) sind in diesem Jahrhundert unter dem Druck ähnlicher Bedürfnisse wieder auferstanden. Schumann führte den Pedalflügel im Leipziger Konservatorium ein und schrieb selbst „Skizzen und Studien" für ihn. Organisten und Freunden der Orgelliteratur ist das der Orgel nachgebildete Pedal (nicht zu verwechseln mit den Pedalzügen!) zur Uebung und zum Studium unentbehrlich. Es kann Flügeln und Pianinos an- oder eingebaut werden, letzteren sogar mit größerem klanglichen Vorteil. (Pfeiffer in Stuttgart darf als solide Bezugsquelle genannt werden; sein neuestes Modell ist folgendes:

Zwischen Pedalklaviatur und Pianinomechanik J ist eine Pedalbrücke C eingeschaltet, die die Bewegung des Pedals auf die Hammermechanik überträgt, zugleich aber auch ein Winkelglied D bewegt, dessen Schenkel d das Ende einer unterhalb der Manualtaste A befestigten Feder F übergreift und sie so lange festhält bis C in die Ruhelage zurückgekehrt ist. Wird

nach niedergetretenem Pedal die dann unbelastete Manualtaste angeschlagen, so leistet sie infolge der Wirkung der Feder denselben Widerstand, den sonst die Betätigung der Mechanik bietet, indem die Stärke der Feder entsprechend bemessen ist.)

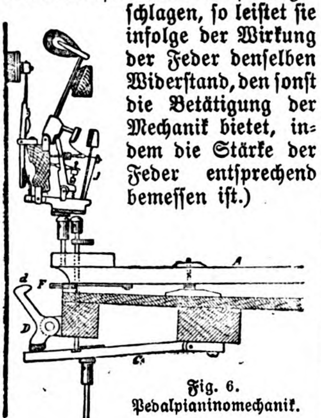


Fig. 6.
Pedalpianinomechanik.

Moderne Konstruktion. Indem wir alle durch die modernen Firmen bewirkten Verbesserungen übergehen, beschreiben wir einfach die heutige Konstruktion eines Flügels. Der Resonanzboden besteht aus einer unter den Saiten liegenden dünnen, geradfaserigen Tannenholzplatte, deren untere Seite in Zwischenräumen von etwa 5—6 cm mit Holzleisten (Rippen) besetzt ist, welche die Fasern rechtwinklig durchschneiden und die Bildung von Transversalschwingungen verhindern. Die Saiten sind jetzt überall von Gußstahl (erste Anwendung 1834; vorher hatte man Eisen, noch früher Messing verwendet). Beide Endpunkte sind an Eisenplatten festgeschraubt und durch Spreizen gleichmäßig voneinander entfernt gehalten. Ein gußeiserner Rahmen faßt alles zusammen. (Man führt die Anwendung von Gußstahlsaiten auf Liszts Anregung zurück, dessen kraftvollem Anschlag die früheren nicht widerstanden.) Um bei gleicher Länge tiefere Töne zu erhalten, werden die Saiten mit Draht umsponnen (s. Klanglehre S. 246). Verstärkt wird ihr Klang durch doppelten oder dreifachen (zwei- oder dreichörigen) Bezug. Die Stimmung wird durch Drehung der im Stimmstock eingelassenen Stimmwirbel reguliert.

Die Klangerzeugung bewirkt die sog. Mechanik, d. h. der Apparat der die Hämmer gegen die Saiten schnellt. Bei der englischen Mechanik ist der Hammer unabhängig von der Taste angebracht und empfängt seine Bewegung durch einen vom hintern Ende der Taste ausgehenden Stößer, die sog. Stoßzunge (daher „Stoßzungenmechanik"). Es gibt sehr viele Arten derselben und fast jeder Pianofortebauer wendet eine etwas andere an; besondere Mechanikfabriken liefern ihm den Bedarf. Die deutsche Mechanik, die ziemlich dauerhaft und leicht zu reparieren war (S. 286), ist zwar veraltet, dient aber am besten zur Einführung in die Funktion der einzelnen Bestandteile.

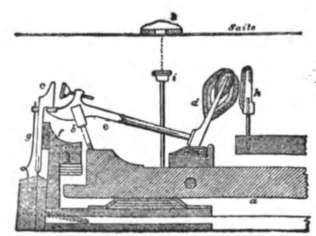
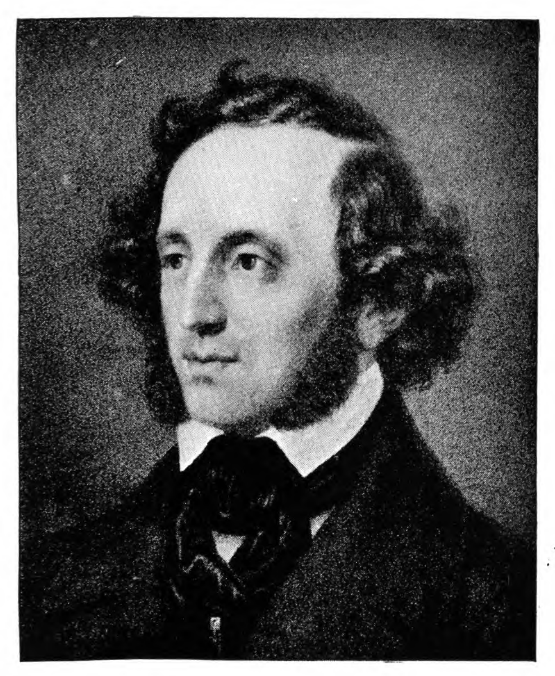


Fig. 7. Sog. deutsche Mechanik.

Die ganze Taste a stellt einen Hebel dar, von dessen längerem Arm die sichtbare Klaviertaste einen Teil bildet. Es kommt nun darauf an, bei niedergedrückter Taste den Hammer an die Saiten schnellen zu lassen. Das Mittelglied zwischen Tastenhebel und Hammerhebel ist der Stiel mit Kapsel b. Den nötigen Widerstand findet das hintere Ende



Felix Mendelssohn-Bartholdy,

geb. 3. Febr. 1809 in Hamburg,
gest. 4. Nov. 1847 in Leipzig.



Daniel François Esprit Auber,

geb. 29 Jan. 1782 in Caen (Normandie),

gest. 13. Mai 1871 in Paris.

des Hammerhebels, der „Schnabel", an dem „Auslöser" c. Die Luft, die oft zwischen Schnabel und Auslöser gelassen wurde, heißt „Schnabelluft"). Ist nun der Hammerkopf d an die Saite geschleudert (der lange Hebelarm mit dem Hammerstiel e bewirkt eine große Geschwindigkeit der Bewegung), so ist die zweite Aufgabe des Mechanismus, den Hammer gleich wieder von der Saite zurückzubringen, damit diese frei schwingen kann. Dies wird dadurch erreicht, daß man den Auslöser elastisch macht und ihm mittels der Stellleiste f die richtige Neigung erteilt. (Die Feder g drückt den Auslöser gegen das Stellleistchen.) In dem Augenblicke, in dem der Hammerkopf die richtige Höhe erlangt hat, gleitet er auf der Vorderfläche des Auslöserkopfes hin, wird „ausgelöst". Damit aber drittens der herabgleitende Hammer nicht auf die Taste aufhüpft, wird er vom Fänger h aufgehalten, solange die Taste niedergedrückt ist. Viertens hebt der Abheber i den in einem Führungsrechen befindlichen Draht der Dämpfung k in die Höhe, so daß die Saite frei erklingen kann, und läßt den Dämpfer fallen, sobald der Finger des Spielers die Taste verläßt. Noch mag bemerkt sein, daß die Belederung und Befilzung des Hammerkopfes weder zu dick und weich, noch zu hart sein darf, weil in jenem Fall der Klang matt und dumpf, in diesem scharf und spitz würde. Ueberall, wo Teile der Mechanik aufeinanderstoßen, müssen weiche Polster angebracht sein. —

Eine gegenwärtig viel gebrauchte Mechanik (Maison Schwander, Paris) ist nun folgende: Der Stößer c, der durch eine Oeffnung des Hebels d hindurchläuft, geht in die Höhe, sobald der Hebel a um die Drehungsachse b aufwärts bewegt wird; das ganze Hebelsystem der Mechanik ist durch eine Brücke drehbar mit der Taste verbunden (ein nach unten gerichteter Stößer ist ungenügend). Jener Stößer c

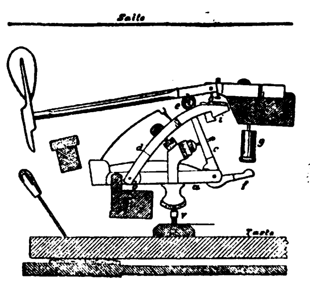


Fig. 8. Moderne Mechanik.

hebt nun das Röllchen e und damit den Hammer, gleitet aber weg, sobald die Verlängerung f des Hebels a gegen den Schraubenkopf g stößt. Nunmehr stützt sich der Kopf der Schraube h, die unten am Hammerstiel sitzt, gegen das Polster der Verlängerung i von d und ermöglicht die schnelle Repetition; denn es ist ersichtlich, daß ein leiser Druck auf die nicht ganz losgelassene Taste genügt, um den in der Höhe befindlichen Hammer durch den Stoß des Arms d gegen das Röllchen wieder an die Saiten zu schnellen. Die Anordnung einer Feder von solcher Länge gestattet dem Anschlag eine außerordentliche Feinheit und Elastizität.

Die Klaviatur zerfällt in Ober- und Untertasten: erstere sind schwarz (aus Ebenholz oder schwarz gebeizt), letztere weiß (mit Elfenbein belegt); früher gab es auch schwarze Unter- und weiße Obertasten. Der Umfang reicht heute vom Subkontra A bis c^5, zu Beethovens Zeit von Kontra-C bis f^4. Die Jankó-Klaviatur, die in Bälde die jetzige verdrängt haben wird,

ersetzt die rein horizontale Anordnung durch ein System von kleinen Manualen, ähnlich wie bei der Orgel, um die Spielweise zu erleichtern; Ober- und Untertasten fallen dabei fort.

Von den mancherlei „Zügen“, mit denen man dem Klavizimbal verschiedene Klangstärken und Klangfarben zu entlocken suchte, sind für das moderne Klavier nur zwei geblieben, die Dämpfung (Fortezug), oft schlechtweg Pedal genannt, und die „Verschiebung“, welche die ganze Klaviatur etwas beiseite schiebt, so daß der Hammer nur an eine oder zwei Saiten schlägt. Beim Pianino rückt der Pianozug gewöhnlich die Hämmer den Saiten näher, so daß die Kraft der Stoßzunge abgeschwächt wird. An den Füßen des Spielers befinden sich die zwei Messing- oder Holztritte, durch die man beide sog. Pedale regiert. Das eine verstärkt den Ton durch Aufhebung der Gesamtdämpfung, das andere macht ihn auffallend leise. Der richtige Gebrauch der Pedale ist sehr schwierig. Laien spielen des Effektes wegen bedauerlicherweise fast immer mit unrichtig aufgehobener Dämpfung. Die Verschiebung darf nur in den seltensten Fällen angewendet werden, wo mit Veränderung der Tonstärke eine solche der Klangfarbe verbunden sein soll. — Tonhaltungspedale haben den Zweck, einzelne Teile der Besaitung ohne Dämpfung, die übrigen gedämpft zu bekommen.

Die Einrichtung des Pianinos unterscheidet sich nicht wesentlich von jener des Flügels.

Praktisches. Beim Einkauf von Pianos meide man vor allem die angeblich billigen Sorten, die nachher teuer genug zu stehen kommen. Will man wenig daran wenden, so suche man ein gebrauchtes, das von tüchtiger Firma stammt. Die Ansicht, daß für den Anfang des Unterrichts ein minderwertiges Instrument gut genug sei, ist grundfalsch. Die Bildung eines feinen Anschlags, Anfang und Ende jeder Fertigkeit, ist an die Feinheit der Mechanik gebunden, die den Fingern zu Gebot steht; Anschlagübungen auf dem Flügel wird niemand bereuen. Ohne Beratung oder Vermittlung eines wirklich Sachverständigen wird niemand die Firma und das Instrument auswählen. Der Preis der besten Pianos ist 900 bis 3000 M. Der Unterschied zwischen Pianinos und Flügeln ist nicht von großem Belang. Die Preislage darf nur nach der Größe variieren; ein guter Fabrikant führt nie verschiedene Qualitäten. Von der zweiten Sorte, die etwa 600—1500 M. kostet, ist nicht direkt abzuraten: wenn möglich, lasse man sie beiseite. Was unter 500 M. angeboten wird, kann unmöglich anständig sein. Berufsmusiker erhalten auf obige Sätze überall Rabatt. Ein gutes Piano kann später immer wieder ohne zu großen Verlust verkauft werden. Unter $^1/_3$ des ursprünglichen Preises sinkt der Wert eines guten Instrumentes nach 15 bis 20 Jahren nicht herab. Von den Holzgattungen, die zum Bau des Kastens verwendet werden, ist italienisches oder amerikanisches Nußbaumholz das billigste; es folgt Polisander, dann schwarzes Holz, d. h. Ebenit-Imitation aus gebeiztem Ahorn- und Birnbaumholz; Nußmaser (Flader) ist das teuerste und erhöht den Preis um 6—10 %. Daß Flügel den Vorzug vor Pianinos haben, ist klar; wo es die Geld- und Raumverhältnisse irgend ermöglichen, ziehe man den Flügel vor! Andrerseits vergesse man die Rücksicht auf die Bauart des Hauses nicht; manches Piano hat an engen

Treppen unfreiwilligen Halt gemacht. Man berücksichtige ferner, daß durch den Gebrauch die Brillanz des Klaviers gefördert, oft erst hervorgelockt wird. Dagegen bleibt sich die Spielart vollständig gleich. Die Begriffe „leicht spielend" und „leicht spielbar" sind zu unterscheiden: ersterer geht auf die zum Tastendruck nötige physische Kraft, letztere auf die Fähigkeit des Pianos, den gewünschten Ton zu leichter Ansprache zu bringen. Vieles spielen schadet nicht; das Instrument braucht nicht „geschont" zu werden, wohl aber gut behandelt.

Bei der **Behandlung** des Pianos geht man in den wenigsten Fällen sorgfältig genug zuwege. Den Transport vertraue man nur sachkundigen Leuten an. Auf längeren Reisen bedecke man das Klavier (auch die Tasten) mit wollenen Tüchern. Der Hauptfehler, der bei der Aufstellung gemacht wird, ist die Ignorierung der Temperatureinflüsse. Im Winter soll die Temperatur des Musikraums 15° R. nicht übersteigen. Einseitige Wärme oder Kälte muß dem besten Instrument empfindlich schaden. Man stelle das Klavier weder der Tür noch dem Ofen zu nahe, und um es vor Feuchtigkeit zu schützen, möglichst nicht an einer Außenwand des Hauses, keinesfalls aber an einem Fenster auf. Ist das Zimmer längere Zeit nicht geheizt worden, so öffne man den Deckel und lasse einige Stunden (3—6) vor der Benutzung verstreichen. In akustischer Beziehung wirken viele Teppiche, gepolsterte Möbel usw. schalldämpfend; daher oft das Piano im Hause ganz anders klingt, als im Magazin des Fabrikanten. Das Stellen auf Glasfüße hat nur praktischen, keinen akustischen Zweck. Die Pflege erfordert Reinlichkeit; täglich ist Kasten und Klaviatur mit weichem Tuche abzureiben. Bei lange Zeit geschlossener Klaviatur wird das Elfenbein gelb, ebenso wenn man mit unreinen, etwa gar fettigen Fingern spielt. Die Oberfläche des Instruments halte man von harten oder feuchten Gegenständen, das Innere von jeder Nässe frei. Nur nach längerem Transport, nicht nach dem Stimmen, ist ein Ausruhenlassen des Klaviers geboten. Die Hauptpflege aber beruht in der Regelmäßigkeit des Stimmens. Jedes Piano sollte mindestens 2mal, besser 4mal im Jahre nachgesehen und gestimmt werden!

Die Wahl eines Klavierlehrers pflegt sich leider nach dem Preisangebot auch da zu richten, wo man wohl in der Lage wäre, eine tüchtige Kraft gut zu bezahlen. Wie beim Einkauf, so gilt auch hier, daß das Billige schlecht ist. So lange sich die Klavierlehrer selber unterbieten, ist allerdings keine Abhilfe möglich. Bekannte Namen lassen sich teuer bezahlen, ohne oft an Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit einen weniger berühmten Lehrer zu erreichen. Vor allem wolle man zwischen der Fähigkeit zu lehren, und der erlangten Stufe eigenen Spiels unterscheiden; beides trifft seltener zusammen als man glaubt. Gute Pianisten sind oft herzlich schlechte Lehrer. Sodann wird der Gebildete auch darauf achten, einen Lehrer für sich oder die Kinder zu bekommen, der geistig anzuregen versteht oder wenigstens nicht bloß mit dem Klavierspiel sich abgibt. Glücklicherweise kann man jeden verabschieden, der offenkundig ohne Freude, nur um Geld zu machen, unterrichtet. Bei Konservatorien überlege man genau ihren augenblicklichen Bestand, ob die Anstalt aufblüht oder ohne Leben ist oder gar zurückgeht.

Geschichte des Klavierstils in Deutschland. — Bach. Deutschland hat den unbestrittenen Ruhm, vom 18. Jahrhundert ab diejenigen Meister hervorgebracht zu haben, welche die Eckpfeiler in der Geschichte der Musik bilden. Johann Sebastian Bach (1685—1750) ist eine ihrer größten Erscheinungen. Als Klavierkomponist und Klavierspieler vereinigte er in sich die Vorzüge der französischen und italienischen Meister. Seine Suiten und seine Programmmusik sind voll Geist und Humor. Seine Spielfreudigkeit, seine Technik geben einem Scarlatti nichts nach. Alle aber, auch seine deutschen Vorgänger (z. B. Froberger) und Zeit-

genossen überragte er durch Größe der musikalischen Intelligenz sowohl wie durch Stärke und Universalität der Empfindung; in ersterer Beziehung kann nur Händel mit ihm rivalisieren, der aber fürs Klavier nichts Neues geschaffen hat. Bachs Hauptwerk ist das „Wohltemperierte Klavier“, eine Sammlung von 48 Präludien und Fugen. Obwohl der überwiegende Teil der Klavierwerke Bachs (beste Ausgabe: die Steingräbersche) noch für Klavichord und Klavizimbal komponiert ist, bringt doch erst das heutige Pianoforte den eigentlichen Gehalt der Werke heraus, ein Beweis, wie weit Bachs Intentionen seiner Zeit vorauseilten. Wie alle großen Meister, nützte er alle technischen Möglichkeiten aus, der rationelle Fingersatz für Tasteninstrumente stammt von ihm, und namentlich die volle Verwertung des ersten und fünften Fingers zog er zuerst in Betracht. (Noch 1690 spielte man die C-dur-Skala nur mit dem dritten und vierten Finger.) Zudem aber stellte er so hohe Anforderungen an die Technik des Spielers, daß es noch heute unbestritten das schwierigste ist, Bach zu reproduzieren. Ob und wie er Bach spielt, ist das erste und untrüglichste Zeugnis über das Künstlertum eines Pianisten. Mit der auf absolut gleichmäßige Ausbildung der Finger zu gründenden Sauberkeit des Spiels ist es noch lange nicht getan: es gilt, die Fingertechnik den feinsten Abstufungen anzupassen und die einzig dastehende logische Gliederung der Werke auch psychologisch dem Gefühl mitzuteilen. Die sog. Manieren, soweit sie nicht wirkliche Verzierungen sind, beschränke man möglichst, da sie nur bei dem kurzen, knappen Ton von Klavichord und Klavizimbal Sinn hatten; das Hammerklavier trägt oder markiert die wichtigen Töne genügend. Gerade das Klavier vermag auch, im Unterschied von der Orgel, eine Fuge viel klarer wiederzugeben. Allerdings wird man häufig daran erinnert, daß Bach alles was er schuf, für fortklingende Stimmen, vorab für die Orgel, dachte. Und hierin unterscheidet sich Bach von den Komponisten des 19. Jahrhunderts, die in wachsendem Maße die Eigenwirkung des Klaviers jeder Komposition für dieses Instrument ausschließlich zu Grunde legten. Geist und Gehalt der Klavierwerke wurde bei Bach wesentlich vertieft durch die alles beherrschende Beschäftigung mit der Orgel, und die Ausnahmestellung der Bachschen Kunst zeigt sich somit auch darin, daß ein streng kirchlicher Sinn sich mit originaler Gefühlsweise und mit sehr viel Weltlichkeit verband.

Die Entwicklung des Klaviermäßigen. Erst die Zeit nach Bach sollte dem Klavier seine eigentümliche Literatur bringen. Die Natur des Hammerklaviers gestattete, ja verlangte gegenüber der Orgel und der Vokalmusik viel größere Beweglichkeit, und zwar nach verschiedenen Richtungen hin. Bach hatte bei jeder Kompositionsweise auf Beibehaltung der einmal gewählten Anzahl von Stimmen (auch im Unterricht) geachtet. Nachher fand sichs, daß die Wirkung eines Stückes auf dem Klavier nicht einbüßte, sondern gewann, wenn man sich von dieser strengen Polyphonie frei machte. Damit waren aber auch die auf jener aufgebauten musikalischen Formen gesprengt, und es galt, neue zu gestalten. Dabei mußte noch ein zweites auffallen. Der rasche Ton des Klaviers begünstigte eine reichere

und lebendigere Harmonik, während die Möglichkeit verschiedener Betonungen der Rhythmik ganz neue Bahnen wies. So entstand, in verändertem Satz, mit verändertem musikalischen Charakter die neue Form der drei-, bezw. viersätzigen Sonate, deren erster sog. „Sonatenform" hat.

Die Sonate. Ph. E. Bach (1714—1788) nnd Joh. Christ. Bach (1735—1782) sind die Hauptbegründer der Sonate; letzterer stellte durch das hinzugefügte zweite Thema endgültig die Struktur der Sonatenform fest. Ph. E. Bach (der noch bei einem Thema blieb) lieferte mit seinen dreisätzigen Sonaten das Vorbild für die Symphonie. Haydn und Mozart betrachteten ihn, ohne seinen Unterricht genossen zu haben, als ihren Lehrmeister. Auf lange hinaus war die Symphonie höchste Form der Instrumentalmusik. Das Orchester und mit ihm die moderne Musik hat sich also mittelbar aus den Anregungen entwickelt, die das Klavier gab. Schon diese eine geschichtliche Tatsache genügt, um in ihm das wichtigste aller Instrumente zu erkennen.

Die positive Klangfarbe des Klaviers. Chopin und Schumann. Während das Klavier die ganze Instrumentalmusik (Symphonie und Kammermusik) befruchtete, gewann es mit zunehmender Vervollkommnung Klangfarbe und Klangwirkungen, die ausschließlich ihm gehörten und lockte so die Komponisten, der Natur des Instrumentes liebevoll nachzugehen. Schon Mozart (1756—1791) schuf den Grundtypus des Klavierkonzertes, worin die Eigenart des Klavierklangs gegen das Orchester gehalten ward. Auch in der Kammermusik wurde dann, namentlich von Beethoven, das Klavier als selbständiges und zugleich mit andern verschmelzbares Instrument erprobt. Andererseits konnten diese Verwendungen nicht darüber täuschen, daß seine Klangfarbe schöner allein als mit fremden Verbindungen zur Geltung käme. Man gelangte zu einem Stil, der nach Form und Gehalt ausschließlich dem Klavier angepaßt war. Die Hauptvertreter sind Chopin und Schumann. Chopin (1809—1849) schrieb überhaupt nur für Klavier. (Der erste, der dies tat, war Dussek, (1761 bis 1812.) Er am meisten hat jeden musikalischen Gedanken so gedacht, daß kein anderes Instrument als das Klavier ihn unbeschadet seiner Wirkung reproduzieren könnte. Während Chopin namentlich die Tanzformen kultivierte, zeitigte Schumann (1810—1856) eine neue musikalische Gattung, das Charakterstück, das nur auf dem Klavier Sinn hat.

Die neutrale Klangfarbe des Klaviers. Gewiß ist es in der Musik immer ein Fortschritt, wenn die Komposition den Charakter eines Instrumentes berücksichtigt. In betreff des Klaviers konnte aber von Anfang an nicht verborgen bleiben, daß die Ausbeute seiner positiven Klangfarbe bald erschöpft sein würde. Kaum hatte sich daher am Ende des 18. Jahrhunderts die Symphonie entwickelt, als das Orchester, dessen Lehrmeister das Klavier gewesen war, seinerseits gewissermaßen eine Dankesschuld abtrug und dem Klavier zum Vorbild wurde. Das war möglich, weil dieses mit seiner neutralen Klangfarbe sich jeder andern anschmiegt und jedem Stil gerecht werden kann. Unfähig, einen so bestimmten Klang wie die Singstimme oder ein Streich- oder Blasinstrument hervorzubringen,

hat es Nuancierungsfähigkeit genug, um jede Klangfarbe merklich anzudeuten, so daß die Phantasie zur Ergänzung leichtes Spiel hat. In diesem Sinne ist das Klavier im Laufe unseres Jahrhunderts tatsächlich zu einer Vereinigung vieler Einzelinstrumente ausgewachsen und seine ursprüngliche Bestimmung ist erreicht. Dabei war entscheidend gewesen, daß das Prinzip der Tonerzeugung gerade nicht analog der Orgel bestimmte Instrumente nachahmte, sondern eine eigene Tonquelle ausfindig machte, die zwar an sich nicht bedeutungsvoll ist, dafür aber durch den Reichtum ihrer Abstufungen andeutungsweise an alle andern Tonquellen heranreicht.

Die orchestrale Wirkung. — Beethoven, Liszt. Man kann die scheinbar wirre Vielseitigkeit der Klavierliteratur nur dann geordnet auffassen, wenn man die Reihe jener Werke, die von Beethovens Sonaten zu Liszts Transskriptionen führt, unter den zuletzt angegebenen Gesichtspunkt stellt: aus dem Klavier ist ein ganzes Orchester herauszuhören, sobald der Komponist sich wirklich bei seiner Konzeption an die Plastik der Orchestersprache gehalten hat. Dies trifft vor allem bei Beethoven (1770 bis 1827) zu, dessen Sonaten die Fähigkeiten des Instrumentes großartig ausdehnen und zum erstenmal die orchestrale Perspektive eröffnen. Es ist kein Zufall, daß von den beiden besten Klavierkomponisten, die eigentlich klaviermäßig schrieben, der eine, Chopin, dem Orchester fremd blieb und aus seiner Antipathie gegen Beethoven kein Hehl machte, der andere, Schumann, in der Orchesterkomposition durchaus nichts Produktives oder überhaupt Orchestermäßiges zustande brachte. Auf dem Beethovenschen Weg schritten Weber und Schubert fort; letzterer beschränkte sogar die Passage, jenes hervorstechende Merkmal des Klaviermäßigen, auf das äußerste Mindestmaß; die Begleitungen zu den besten Liedern sind teils klaviermäßig, teils orchestral. Die Bereicherung der vierhändigen Klavierliteratur durch ihn ist ebenfalls dem Bestreben zu verdanken, die Fähigkeiten des Instrumentes orchestermäßig auszudehnen. Freilich mußte die naturgemäße Folge sein: daß die eigentliche höhere Bedeutung des Klaviers in die Reproduktion fremder Literatur und speziell jene für Orchester gelegt wurde; denn mit der wachsenden Leichtigkeit, seine Gedanken vom Orchester ausgeführt zu sehen, mußte der Komponist sich vom Klavier abwenden. Diese letzte Konsequenz zog Liszt (1811—1886). Seine schöpferische Begabung konzentrierte er auf die Orchesterkomposition, während ihm das Klavier im wesentlichen nur zur Wiedergabe von Orchestralem oder auch Vokalem diente. Er hat in großem Stil „arrangiert" und „transskribiert": Lieder, Tänze, Opern, Orgel- und Orchesterwerke, kurz alles nicht fürs Klavier Gedachte. Die Transskription hat sich nachher unter Bülows (1830—1894) Einfluß wieder verloren; das philologisch treue Arrangement (Vorbild: Bülows Klavierauszug zum Tristan) erwies sich einzig als pädagogisch brauchbar. Leider hat selbst Bülow noch nicht die Instrumente im Auszug vermerkt; ebensowenig Klindworth im Ring des Nibelungen oder Tausig in den Meistersingern. Erst Josef Rubinstein hat es im Parsifal-Klavierauszug getan und es ist eine dringende Forderung an jeden Klavierauszügler, daß er die Orchesterinstrumente genau anmerke. Meisterhaft sind z. B. die Auszüge

der Brucknerschen Symphonien von Löwe und F. und J. Schalk. — Zu neuer produktiver Bedeutung im orchestralen Sinn ist das Klavier in Hugo Wolfs Liederbegleitungen gelangt.

Geschichte des Klavierspiels. Die Entdeckung einer eigenen Spielweise beginnt erst mit Ph. E. Bach. Sein Vater war auf den Unterschied zwischen Orgel und Klavier noch nicht näher eingegangen. 1753 erschien Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen". Die „Manieren" sind hier noch ausführlich behandelt; ebenso in Rellstabs „Anleitung für Klavierspieler usw." (1790). Vom Ende des 18. Jahrhunderts ab geht eine Zweiteilung von Schulen in eine Wiener und eine Englische. Erstere hat in Mozart ihren Begründer und zugleich bedeutendsten Vertreter. Hummels Klavierschule, Moscheles und Fétis „Methode der Methoden" u. a. Werke wurden weit übertroffen von Czernys (1791—1857) Pianoforteschule (op. 500, 1825 ersch.), die bis heute die vollständigste ist.

Clementi (1752—1832) ist das Haupt der sog. Englischen Schule. Sein Gradus ad Parnassum (1817) ist noch heute nicht veraltet. Außer Dussek und John Field verdient Cramer (1771 bis 1858) Erwähnung.

Liszt. Die Musikpädagogen beider Schulen waren zugleich Virtuosen auf dem Piano. Doch entbehrte ihr Spiel jener Durchgeistigung und Belebung, die allein der produktive Künstler erreichen kann. Die bedeutendsten Klavierspieler der älteren Epoche waren jedenfalls Mozart und Beethoven, jener durch den Reiz des graziösen und singenden Tons, dieser durch die Wucht und den Schwung seines phantasiereichen Vortrags. Beide aber, besonders Beethoven, wurden wohl an mechanischer Virtuosität von den zeitgenössischen und unmittelbar folgenden Pianisten übertroffen. Chopin brachte es nur selten über sich, öffentlich aufzutreten, Schumann mußte wegen eines unglücklichen Fingerexperimentes der Virtuosenlaufbahn entsagen, und so war Liszt der erste, der das Ideal einer Verbindung von technischer Vollkommenheit und höchster Geistigkeit verwirklichte. Liszt hat alle überhaupt denkbaren Seiten der Klaviertechnik erschöpfend ausgebildet. Virtuosität war ihm aber nicht Selbstzweck, sondern das unerläßliche Mittel, sich künstlerisch mitzuteilen. Sein Repertoire beherrschte die gesamte Klavierliteratur, auch aus der Zeit vor dem Hammerklavier. Seit Liszt kann kein Virtuose zu unmusikalischer, einseitiger Bravour herabsinken, ohne sich dem schärfsten Tadel auszusetzen. Bülow war der genialste und charaktervollste Schüler Liszts. Er hat namentlich mit der gleichsam philologischen Akribie in Wiedergabe der Klassiker aller pseudokünstlerischen Willkür das Ende bereitet. Die pädagogische Aufgabe des Klaviers ist durch beide Meister ein- für allemal festgelegt; Chopin und Schumann, leider die weit überwiegende Kost an Konservatorien und in Dutzendkonzerten, müssen bedeutend reduziert und dafür Bach und Beethoven in den Vordergrund gestellt werden. Die Weiterentwicklung des Klavierspiels wird an die Wiedergabe von Orchesterwerken anknüpfen, wie sie heutzutage Göllerich, Stradal, Reuß u. a. in pädagogischer Absicht ausführten.

Moderne Klaviertechnik. Eine zweite definitive Errungenschaft Liszts besteht darin, daß er das Publikum daran gewöhnte, von jedem Pianisten ein gewisses, und zwar sehr hohes Maß von techni-

scher Fertigkeit zu verlangen. Deshalb ist die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts nicht gerade ärmer an Klavierschulen geworden als die erste; eines historischen Rufes erfreuen sich bis jetzt nur Köhler und Lebert und Stark. Tausigs (1841 bis 1871) „Tägliche Studien" beruhen auf dem Prinzip der Transposition in sämtlichen Tonarten unter Beibehaltung des Fingersatzes. Riemanns vergleichende Klavierschule, sowie überhaupt dessen Studienwerke (auch Katechismen), die auf die Phrasierung großes Gewicht legen, sind jedem Musikbeflissenen zu empfehlen. Mehr als auf Beischaffung neuen Materials oder in neuer Ordnung zu einer „Schule" ausgeschriebenen Uebungsstoffs geht die Zeit auf eine theoretische Einordnung des Vorhandenen in ein lediglich literarisch niedergelegtes System; doch hat es noch keine „Methode" zu allgemeiner Geltung gebracht. Schumanns „Musikalische Haus- und Lebensregeln", seine verschiedenen Vorreden, dann Köhlers Klaviertechnik („Die Mechanik als Grundlage der Technik", 1857), A. Kullaks „Aesthetik des Klavierspiels" (1861) enthalten eine Fülle des Beachtenswertesten; ein gebildeter Pianist wird auch an jeder neuen Erscheinung, z. B. vom Methodiker Deppe, lernen. Jedenfalls ist es längst als Notwendigkeit erkannt, das Technische vom Musikalischen zu trennen und alle Gebiete der Technik gleichmäßig auszubilden; Th. Kullaks Oktavenschule oder seine „Kunst des Anschlags" zeigen, wie weitläufig und schwierig schon einzelne Gebiete sind. Dem Anschlag kommt beim Klavier die wichtigste Stelle zu, da der Spieler den angeschlagenen Ton nicht mehr in der Gewalt hat. Die Hauptaufgabe des Spielers liegt daher in der selbständig durchzudenkenden Modifikation des Anschlags. Von dem Reichtum der Anschlagsarten hängt nicht bloß dynamische und klangliche Nuancierungsfähigkeit des Tons ab, sondern die gesamte Phrasierung und somit der ganze Vortrag. Eine korrekte, perlende Spielweise ist kaum der Anfang eines künstlerischen Vortrags. Wenn der Pianist nicht Gewissenhaftigkeit und eiserne Ausdauer besitzt, um seine Anschlagsstudien sein ganzes Leben lang fortzusetzen, so wird er es zu keiner Bedeutung bringen. „Genie ist Fleiß", möchte man jedem Kunstjünger zurufen, der durch starke Begabung sich die technische Arbeit erspart glaubt; auch Liszt wäre nicht Liszt geworden, hätte er nicht so viel Fleiß und bewußte Arbeit drangewendet!

Stilgefühl. Da das Klavier im Verlauf seiner Geschichte zu immer größerer Vielseitigkeit bis zur wirklichen Universalität ausgebildet worden ist, so hat der moderne Pianist ein feines Stilgefühl nötig, um die verschiedenen Stile, die er reproduzieren kann, wirklich ihrer Eigenart gemäß wiederzugeben. Nichts kann verwirrender sein, als nebeneinander z. B. Chopin und Beethoven zu kultivieren. Die modernen Konzertprogramme legen freilich immer noch ein trauriges Zeugnis davon ab, wie barbarisch das Stilgefühl der Pianisten und des Publikums ist. Man muß sich doch klar machen, daß ganz abgesehen von dem verschiedenen Charakter der Tondichter (der hier gar nicht in Betracht kommt) die Beschaffenheit des Instruments und sein Verhältnis zu der Phantasie des Komponisten sehr verschieden waren. Eine Mozartsche Sonate kann ich unmöglich anfassen wie eine Bachsche Fuge; in jener steckt der spezifische Klavierklang, in dieser die Orgel. Und

wiederum darf ich den entwickelten Klavierklang Chopins mit der plastisch-orchestralen Haltung einer Sonate Beethovens niemals konfundieren. Der weitaus überwiegende Teil der klassischen Klavierliteratur ist sozusagen nur aushilfsweise oder aber Studien halber für dieses Instrument geschrieben. Um das Stilgefühl für dieselbe zu wecken, gibt es kein besseres Mittel, als frühzeitig Klavierauszüge zu spielen, bei denen man dem realen Klang stets einen fremden unterzulegen hat, und folglich jenen bis an die Grenze des Möglichen zu nuancieren genötigt ist. Wie schon angedeutet, wird die weitere Entwicklungsfähigkeit des Klaviers davon abhängen, ob es die musik-pädagogische Mission der Vorführung von Orchesterwerken zu erfüllen unternimmt.

Literatur. Außer der im Text erwähnten Literatur sind von Werken über den Klavierbau zu nennen die von Fischhof (Geschichte des Klavierbaus) 1853, Welcker 1864, Paul (Geschichte) 1868, Hansing 1888, Blüthner und Gretschel; kleinere Werke von Kurka, Schubert, Ruthardt. Ueber Klaviermusik ziehe man Weitzmannn (1899 von Seiffert und Fleischer neu herausgegeben) und Oskar Bie (1898) zu Rat.

2. Die Orgel.

Geschichte der Orgel. — Aelteste Gattungen. Im Gegensatz zum Klavier kann die Orgel auf eine stolzere und längere Vorgeschichte zurückblicken. In ihrer heutigen Gestalt ungefähr 400 Jahre zählend, reicht sie in ihren Anfängen tief ins Altertum hinein, wo ihre Entwicklung unverfolgbar wird und fast nur logisch vorgestellt werden kann. Wir dürfen annehmen, daß die Panflöte und der Dudelsack dem neuen Instrumente oder „Organum", das einst kurzweg das Instrument, nämlich die „Orgel" heißen sollte, zu Gevatter gestanden haben. Wenn man es müde wurde, die Reihe ungleich langer Pfeifen mit dem Munde anzublasen, so mußte man darauf verfallen, sie über einen Windbehälter zu stellen, ihre Oeffnungen unten mit Klappen zu versehen und nun einerseits für mechanische Zuführung des Windes, anderseits für die Regulierung der Klappen durch Druck auf nebeneinanderliegende Hölzer zu sorgen. Damit waren die wesentlichen Bestandteile der Orgel schon gegeben: das Pfeifenwerk, das vielleicht an der uralten Block- oder Schnabelflöte das Vorbild der Labialpfeife gehabt hatte; das Gebläse, dessen primitivste Form, der mit dem Mund aufgetriebene und sodann mit dem Arm bearbeitete Lederschlauch der Sackpfeife, noch heute das Nationalinstrument der Schotten ist; endlich die Tastatur, gleichsam das Gehirn des Instrumentes, von dem es sich bereitwillig regieren ließ. Daß Klaviatur, Klavier von clavis = Schlüssel, Ventil zur Oeffnung der Windlade herkommt, berührten wir früher (S. 282). Noch heute ist das Prinzip der Orgel kein anderes, als einer Anzahl zusammengestellter Pfeifen durch mechanische Mittel Wind zuzuführen, und sie, ebenfalls durch mechanische Hilfsmittel, zum Tönen zu bringen.

Die erste namhafte Verbesserung scheint das Gebläse betroffen zu haben. Ktesibius baute etwa 180 vor Chr. eine Orgel, bei der das Wasser die Windzufuhr regelte, so daß der Wind durch den Druck des Wassers gleichmäßiger in die Pfeifen getrieben wurde. Diese „Wasserorgel" verwendet also Wasser nicht als Ersatz, sondern als Regulator des Windes. Sie erhielt sich bis ins elfte christliche Jahrhundert, ob-

wohl sie durch Verbesserung der Bälge inzwischen längst überflüssig gemacht war. Sehr früh bemächtigte sich nämlich die *christliche Kirche* des zukunftreichen Instrumentes, das in der römischen Kaiserzeit festliche Gelage erheitert hatte. Jedenfalls war die Orgel im Abendlande schon bekannt, ehe Kaiser Konstantin Kopronymos 757 König Pipin eine schenkte. Karl der Große und Ludwig der Fromme scheinen dann besonderes Interesse für die Orgel gehegt zu haben, und Deutschland wurde und blieb der Hauptsitz des Orgelbaus, der zunächst in den Händen der Mönche ruhte. Die Hauptaufgabe des Instruments scheint die Begleitung bzw. Leitung des schlechten Gemeindegesangs gewesen zu sein. Man baute tragbare Orgeln (Portative) und feststehende (Positive); heute nennt man Positiv eine kleine Orgel ohne Pedal. Die ältesten Exemplare hatten anfangs bei zwei Oktaven nur acht oder fünfzehn Pfeifen, die übrigens genau so wie die heutigen Prinzipalpfeifen konstruiert waren; natürlich erweiterte sich rasch Tonumfang und namentlich Pfeifenzahl. Um 980 stand in Winchester schon eine Orgel mit zwei Klavieren im Umfang des Guidonischen Monochons (zwanzig Tasten); jede Taste hatte zehn Pfeifen. Die Stimmung verstärkte schon damals den Grundton durch Quint und Oktav, ähnlich den späteren Mixturen. Sowohl Gebläse wie Traktur mußten durch die Vermehrung der Pfeifen umständlicher werden. Man brauchte entweder sehr viele kleine oder mehrere große Bälge (nach Art der Schmiedebälge), die zur Erfindung der sog. Widerbläser Anlaß gaben. Jene Orgel in Winchester brauchte 70 Bälgetreter. Die Spielventile wurden durch Stricke von den Tasten niedergezogen; diese waren handbreit so ∩ geformt, und mußten mit Faust oder Ellbogen einen Fuß tief hinuntergestoßen werden. Daher die heute unverständlichen Bezeichnungen: „Orgelschlagen", „Orgelschläger". Die vielen und mancherlei Pfeifen bildeten verschiedene Reihen und scheinen im 12. Jahrhundert schon in Registerwerke abgeteilt worden zu sein; wenigstens hat man Berichte über ganz getrennte Klangwirkungen. Durch welche Mittel solche jedoch hervorzubringen waren, ist unaufgeklärt; denn deren Erfindung datiert aus späterer Zeit. Vielleicht haben die technischen Schwierigkeiten, zu denen sich das Instrument komplizierte, im 13. Jahrhundert den Kampf der Geistlichkeit gegen dasselbe mitveranlaßt; die Folgen sind noch jetzt in der griechischen Kirche bemerkbar, wo die Orgel aus dem Gottesdienst verbannt ist.

Die Erfindungen des 15. Jahrhunderts. Es handelte sich darum, die übermäßig anwachsende Zahl der Pfeifen so zu ordnen, daß der Spieler eine oder mehrere bestimmte Reihen zu beliebiger Verfügung bekäme; und zweitens die groteske Spielart in brauchbarer Weise zu vereinfachen. Bisher erklangen alle auf der Windlade stehenden und zu einem gleichen Ton gehörenden Pfeifen zumal (wie man annehmen muß). Die Orgelbauer Bader erfanden nun eine Einrichtung, wonach jede Pfeife ein Ventil erhielt. Beim Ziehen des Registers wurden die sämtlichen zugehörigen Ventile niedergedrückt, d. h. von den Pfeifenlöchern entfernt, so daß der Wind Zutritt hatte. Beim Abstoßen des Registerzugs sprangen die Ventile vermöge von Messingfedern wieder zu — daher der Name *Springlade*. Sie hat Verwandtschaft mit der modernen Kegellade; im 15. Jahr-

hundert wurde sie bald durch eine andere Vorrichtung verdrängt, die für damals praktischer war und sich heute noch neben der Kegellade erhalten hat, nämlich die Schleiflade. Die älteste wurde von Martin Agricola 1442 gebaut.

Der Spielart kam man zunächst durch Verringerung der Tastenbreite zu Hilfe. Hiezu nötigte schon die fortschreitende Vermehrung des Tonumfangs und die Einfügung chromatischer Töne. 1475 erfand dann Rothenburger die Ober- und Untertasten und verwendete zu jenen Ebenholz, zu diesen Elfenbein. Auch die Entwicklung der Harmonie mußte unaufhaltsam dazu gedrängt haben, die Tastatur mehreren Fingern oder Händen zugleich gefügig zu machen. Der gehaltene Ton der Orgel eignete sich wie kein anderer gleichsam zum Lehrmeister der Harmonie und das Instrument, das anfangs nur den Gesang einer Menge homophon zu führen hatte, entwickelte sich zum Gefäß der verschlungensten Webelinien. Vielleicht trifft man das Rechte, wenn man sich als musikalische Triebfeder die Ausgestaltung der Harmonie, als technische die Erleichterung der manuellen Spielart zur Erfindung des Pedals leitend vorstellt. Das Pedal vermehrt die Wirkung der Orgel, bereichert ihre polyphonen Möglichkeiten und übernimmt gleichsam von den Händen die grobe Spielweise, so daß für die Hände endgültig eine Klaviatur bleibt, die deren anatomischer und physiologischer Beschaffenheit Rechnung trägt. Bernhard der Deutsche soll 1470 in Venedig das Pedal erfunden haben; doch ist es schon 1438 bei Frankfurt a. O. nachweisbar. Unbequem genug war es zuerst; der Fuß mußte in Schlingen gesteckt werden und sie niederziehen. Die acht Töne, die man so hervorbrachte, hatten noch keine eigenen Pfeifen, sondern waren an die tiefen Tasten des Manuals gebunden. Doch verbreitete sich die neue Erfindung ungemein rasch und erfreute sich zunehmender Vervollkommnung. Wußte man, wie eng sie mit der eben sich vollziehenden Scheidung der Orgelstimmen zusammenhing?

Um die gleiche Zeit machte man die wichtige Entdeckung der Zungenpfeifen, die zu den Labialpfeifen als eine neue Klasse tönender Körper hinzutraten. Die aufschlagende Art derselben, die man zunächst allein kannte, lieferte einen charakteristischen, etwas schnarrenden Ton, daher man die Zungenpfeifen auch Schnarrwerke hieß; ein anderer Name war Rohrwerk (S. 302). Erst am Ende des vorigen Jahrh. erfand Kratzenstein in Petersburg die durchschlagende freischwingende Zunge, die klangschöner ist. Was endlich das Material der Labialpfeifen betrifft, so hatte sich als das geeignetste Zinn oder Holz herausgestellt, nachdem allerhand anderes, wie Silber, Alabaster, Glas, Elfenbein, Papier, selbst Gold durchprobiert worden war.

Das 16. und 17. Jahrhundert. Erst nachdem man die einzelnen Pfeifen für sich allein ertönen lassen konnte, war es möglich, sie nach Größe und Charakter zu ordnen und auszubilden. Man baute jetzt Register im 8-, 16-Fußton usw. (S. 303) und disponierte genau die Klangfarben einer Orgel, die der Spieler dann durch die Registerzüge beliebig verwerten und kombinieren konnte. Die Orgelbauer wetteiferten in Hervorbringung neuer Register: so wurde 1590 von Compenio die Doppelflöte erfunden. Die Hauptterrungenschaft des 16. Jahrhunderts bilden aber die gedeckten Pfeifen, die einen eigenartig weichen, gedämpften

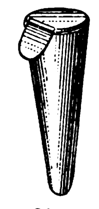
Klang geben, und deren Ansprache schneller und voller als die der offenen Pfeifen ist. Zudem ersparten sie, da man von ihnen die Tonhöhe doppelt so langer offener Pfeifen erhielt, trotz ihres breiteren Umfanges, Material und Arbeit. Oekonomische Spekulationen scheinen überhaupt damals im Orgelbau mehr als recht ist, maßgebend gewesen zu sein. Das Pedal hatte eigene Pfeifen bekommen, deren Vorteile klar zutage traten; allein der untersten Oktave wurden die Halbtöne nicht gegönnt und noch im 18. Jahrhundert ließ einer der berühmtesten Orgelbauer, Gottfried Silbermann, das unterste Cis beharrlich weg; der Uebelstand einer sog. kurzen, bzw. gebrochenen Oktave findet sich heute noch bei Orgeln in katholischen Ländern. Auch die widernatürliche Erhöhung des Chortons, d. h. der Stimmung für Gesang, ist nur der Berechnung der Orgelbauer zuzuschreiben, die bei hoher Stimmung eine Reihe der längsten Pfeifen ersparten.

1570 wurden von Hans Lobsinger zum erstenmal Spannbälge gebaut, die, wie es scheint, 1660 durch Henning verbessert wurden. 1667 ermöglichte dann endlich die Erfindung der Windwage durch Christian Förner in Wettin bei Halle die genaue Kontrolle der richtigen Windstärke; durch Strebefedern oder Balggewichte gewann man gleichmäßigen Wind. Das 17. Jahrhundert vermehrte auch die Verschiedenartigkeit der Pfeifen-Mensuren und gelangte so zu den Registern, welche sich mit den Streichinstrumenten vergleichen ließen. Von größter Wichtigkeit war die Einführung der gleichschwebenden Temperierung durch den Organisten Werkmeister in Halberstadt 1691 (s. Klanglehre). In bezug auf das Aeußere der Orgel konnte sich das Jahrhundert an Ausschmückungen z. T. sehr komischer Art nicht genug tun: da gab es Glockenspiele, klingende Sterne, Adler, die zur Sonne flogen, Gewitter- und Regenschauerzüge, Vogelsang für die Christnacht, Tremulanten, um bei Leichenbegängnissen und am Charfreitag den schluchzenden Schmerz zu markieren, ja einzelne Register hatten die weise Bestimmung, dem Neugierigen, der sich an der Orgel zu schaffen machte, einen Fuchs- oder Kuhschwanz ins Gesicht zu schlagen.

Das 18. und 19. Jahrhundert. Das 18. Jahrhundert vervollkommnete namentlich die Klangschönheit des Instruments. Durch sie ist besonders der Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683—1753) berühmt geworden (Orgeln in Freiberg in Sachsen, in Dresden). Ferner ist Eugen Casparini aus Sorau zu nennen (1703), der die Windladen ganz auf das moderne Prinzip direkter Windzufuhr zu gründen suchte. Einer der bedeutendsten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts war Don Bedos de Celles (1718—1795), ein französischer Benediktinermönch. Sein Werk über den Orgelbau (L'art du facteur d'orgues, Paris 1766—1778) wurde grundlegend für den Orgelbau, und das größte Werk dieses Jahrhunderts (Töpfer, siehe Literatur) geht auf jenen zurück. In Berlin kam 1793 eine Uebersetzung von Vollbeding heraus. Um die Wende des Jahrhunderts erregte das sog. Simplifikationssystem des Abtes Vogler (1749—1814) vorübergehendes Aufsehen. Mit möglichst einfachen Mitteln sollte möglichst viel geleistet werden; Vogler schaffte die Mixturen und Prospektpfeifen ab, schloß die Orgel in einen Schrank, stellte die Pfeifen, der Einfachheit des Trakturmechanismus wegen, in chromatischer Folge

auf die Windlade usw. Zwei seiner Neuerungen, der Schwellkasten und die sog. akustischen Register haben sich erhalten, im übrigen kam man bald auf Don Bedos zurück. Eine Vereinfachung anderer Art plante man zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Berlin, indem man Drehorgeln großen Formates in den Dorfkirchen einführte; die Erfahrungen fielen aber nicht günstig aus. Wie alles, was zur Technik gehört, so nahm dann auch der Orgelbau in unserem Jahrhundert einen gewaltigen Aufschwung. Der Uebersicht halber stellen wir hier noch die bedeutendsten Neuerungen zusammen. Professor Kaufman in Dresden erfand den Kompressionsbalg, der bei Zungenpfeifen (nicht bei Labialpfeifen) ein Crescendo ermöglichte und bald beim Harmonium in Aufnahme kam. Markussen in Apenrade führte die Stimmschlitze ein. 1832 tauchte in Frankreich Barkers pneumatischer Hebel auf. Walker und Sauer bauen seit 1842 Kegelladen. Cavaillé-Coll erfand den Magazinbalg, der verschiedenen Wind für die Manuale und das Pedal hervorbrachte. Pneumatisches Regierwerk erleichtert zurzeit die Spielart bedeutend. Weigles elektromagnetisches Regierwerk und dessen Labialpfeifen mit Hochdruckluft gehören ebenfalls zu den neuen und neuesten Errungenschhaften. Wir haben der einheitlichen Disposition wegen die Geschichte der Orgel ihrer Beschreibung vorangeschickt, obwohl viele der technischen Begriffe erst im folgenden ihre Erklärung finden können.

Orgelkunde. — Labialpfeifen aus Zinn. Jene Körper, in denen der Ton der Orgel erzeugt wird, sind die Pfeifen. Mit ihnen beginnen wir unsere Schilderung der modernen Orgel. Es gibt sog. Labial- oder Lippenpfeifen und Zungenpfeifen. Erstere werden aus Holz oder Zinn oder aus einer Mischung von Zinn und Blei gefertigt, die der Orgelbauer „Metall" nennt. Eine zinnerne oder metallene Labialpfeife hat unten einen Fuß von der Form eines umgekehrten Kegels; eine Oeffnung der Spitze leitet den Wind in diesen Hohlraum, der oben durch den Kern abgegrenzt ist, eine Scheibe von gleichem Material wie die ganze Pfeife. Doch deckt der Kern den Fuß nicht vollständig zu, läßt vielmehr eine enge Spalte, die Licht- oder Kernspalte frei, durch welche der Wind hinauf in die Pfeife dringen kann. Die Kernspalte bildet natürlich eine gerade Linie; der kleine Kreisabschnitt, der also auf einer Seite noch frei bleibt, wird durch eine sanfte Einbiegung des Fußes, nicht etwa durch eine Fortsetzung der horizontalen Scheibe ausgeglichen. Man nennt diese Einbiegung das Unterlabium (gleichsam die Unterlippe). Auf den Pfeifenfuß mit seinem Kern ist der Pfeifenkörper selbst aufgelötet. Erst vom Kern ab bemißt sich die für die Tonhöhe maßgebende Länge der Pfeife. Ueber dem Unterlabium des Pfeifenfußes befindet sich das Oberlabium der Pfeife, und zwischen beiden eine mäßige Oeffnung, der Aufschnitt. Der Wind streicht vom Fuß her durch die Kernspalte hindurch und wird vom gegenüber liegenden Oberlabium in zwei Ströme geteilt; der eine entweicht durch den dicht an der Kernspalte befindlichen Aufschnitt in die umgebende Luft, während der andere die im Pfeifenkörper ein-


Fig. 9.

geschlossene Luftsäule in Schwingungen versetzt und so den Ton hervorbringt. Von außen sichtbar sind an der Pfeife nur die Labien und der Aufschnitt, nicht aber Kern und Kernspalte, weil sie gerade im Querschnitt liegen. Um den Wind bei gewissen Labialpfeifen, deren Ton schwer anspricht, zusammenzuhalten, bringt man sog. **Bärte** zu beiden Seiten des Aufschnittes an. Die folgenden Figuren zeigen der Reihe nach einen Seitenbart, Schneidebart, Kastenbart.

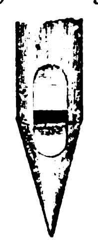


Fig. 10.

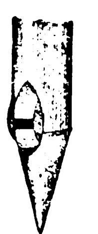


Fig. 11.

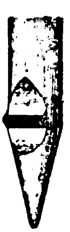


Fig. 12.



Fig. 13.

Labialpfeifen aus Holz. Die Teile der hölzernen Labialpfeifen haben gegenüber der zinnernen nur eine veränderte Form. Ueber dem Luftrohr oder der Tille a befindet sich ein leerer Raum b, der durch einen angeschraubten Vorschlag verdeckt wird. Ueber dem leeren Raum befindet sich der schräg geschnittene Kern. Die Form der Labien ist aus der Figur ersichtlich.



Fig. 14.

Uebrigens kann das Oberlabium c, das mit dem Kern die Spalte bildet, auch anders geformt sein; häufig führt ein Brettchen an den Kern herunter. Ueberhaupt ist namentlich bei den Holzpfeifen die Gestaltung der einzelnen Teile sehr verschieden. Es versteht sich, daß jede Verschiedenheit ihren wohlberechneten Zweck hat. Die Form der Labien und besonders der Aufschnitt (der auch bei Holzpfeifen von Bärten umgeben wird), ist für die Tonbildung von großer Wichtigkeit.

Zungenpfeifen. Auf einem ganz andern Prinzip beruhen die Zungenpfeifen. Ihr Ton wird erzeugt durch freischwingende (einschlagende) oder aufschlagende Zungen aus Messing oder Argentan (Neusilber). Eine freischwingende Zunge liegt **in** der Rinne und schlägt **in** dieselbe; eine aufschlagende Zunge liegt **auf** der Rinne, schlägt daher **auf** dieselbe.

Die Zunge einer Orgelpfeife ruht auf dem sog. Mundstück

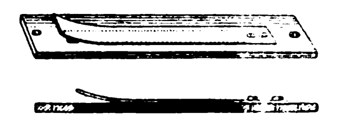
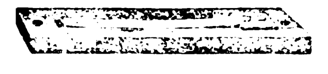


Fig. 15.

(einer Rinne); eine „Krücke“ oder eine Schraube hält sie in der Mitte fest und dient zugleich zur Regulierung der Tonhöhe. Diese Teile, die ins einzelne zu beschreiben zu weit führen würde, sind in einer Kapsel, **Stiefel** genannt, verborgen. Die folgende Figur (mit offen gedachtem Stiefel) zeigt die Einrichtung der Zungenpfeife.



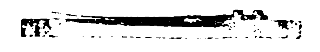


Fig. 16.

Ueber dem Stiefel ist der Schallkörper, Schallbecher, angebracht (aus Zinn umgekehrt kegel-, aus Holz umgekehrt pyramidenförmig). Dieser bringt den Ton zur Reife, veredelt und charakterisiert ihn, hat aber auf die Tonhöhe keinen Einfluß, wenn er auch bei tieferen Pfeifen natürlich von größerer Höhe als bei hohen ist. Der von unten heraufströmende Wind, setzt die Zunge in Bewegung; ohne die Resonanz des Schallkörpers wäre der Ton ihrer Schwingungen nur ein leises Geräusch.

Mensur. Man versteht unter Mensur der Pfeifen zweierlei. Fürs erste das Verhältnis zwischen Höhe und Weite, bzw. Umfang einer einzelnen Pfeife. Dieses kann bei Pfeifen derselben Tonhöhe verschieden sein. Die äußersten Grenzen dürften zwischen einer Mensur liegen, nach welcher der Durchmesser in der Länge der Pfeife $9^1/_2$ mal, und einer solchen nach der er 25 mal in der Länge enthalten ist. Gewöhnlich berechnet man die Mensur so, daß die Hälfte des Höhendurchmessers nicht auf die Oktave, sondern auf die große Dezime fällt (bei Flötenstimmen [S. 305] auch auf Undezime und Duodezime).

Fig. 17.

Die Mensur einer einzelnen Pfeife richtet sich nach dem Klangcharakter, den man mit ihr hervorbringen will. Es ist auch Laien hinlänglich bekannt, daß die „Stimmen" (uneigentlich „Register") der Orgel durch Pfeifenreihen von verschiedener Klangfarbe zustande kommen. Jede Reihe enthält so viele Pfeifen als die Klaviatur Tasten hat. Alle Pfeifen einer Stimme müssen des einheitlichen Klangcharakters wegen einheitliche Mensur haben. Deshalb ist Mensur fürs zweite das Verhältnis, in dem die „Mensur" der Einzelpfeife durch die ganze Reihe hindurch abnimmt; denn wenn sich mit zunehmender Tonhöhe die Pfeifenhöhe vermindert, so muß der andere Faktor des Mensurverhältnisses der Einzelpfeife, nämlich die Weite, sich ebenfalls verringern, damit die Mensur jeder Pfeife konstant bleibe und dieselbe Klangfarbe produziere. Es läßt sich denken, daß die mathematische Berechnung dieser Verhältnisse und ihre empirische Korrektion sehr schwierig sind.

Fußton. Beim Orgelbau entspricht jedem Ton eine Pfeife von genau abgemessener Länge. Bis heute überwiegt die Berechnung nach dem Fußmaß. Will man die folgenden Zahlen in Metern lesen, so setze man 16 Fuß = 5 m, 8′ = $^5/_2$ m, 4′ = $^5/_4$ m usw. Jedem einzelnen Ton entspricht ein einzelnes Fußmaß der Pfeife, dem C z. B. 8 Fuß. Man kann also unter Fußton erstens die Berechnung des Fußmaßes nach der Höhe jedes Tons verstehen. C wäre ein 8′ Ton, weil ihn eine achtfüßige Pfeife erzeugt, ferner $c = 4$, $c' = 2$, $c^2 = 1$, $c^3 = ^1/_2$, $c^4 = ^1/_4$, $c^5 = ^1/_8$, $c^6 = ^1/_{16}$ Fuß. Zweitens redet man, entsprechend diesen Zahlen, von einer 8-, 4- usw. füßigen Oktave. Drittens dient das Maß der untersten Pfeife einer Reihe zur Bezeichnung des „Fußtons" der ganzen Reihe; man sagt z. B., eine Stimme habe Achtfußton, wenn die Pfeife des C 8 Fuß hat.

Um den Sinn hievon einzusehen, muß man wissen, daß die Tasten der Orgel nicht unter C hinuntergehen, daß mithin, um die darunterliegenden Oktaven zu produzieren,

Pfeifen von doppelter, bzw. vierfacher Länge vorhanden sein müssen, die beim Tastenanschlag des C das Kontra-, bzw. Subkontra-C hören lassen. In ähnlicher Weise wird der Umfang der Höhe zu erweitert, wo die Tastengrenze f^3 beträgt, während die faktische Tonhöhe nahe an c^6 gebracht werden kann, indem man Register baut, die höhere Oktaven geben als die Taste nominal erwarten läßt. Alle Register bezieht man auf das C. Dies erfordert objektiv akustisch die 8-Fußpfeife; man nennt aber im 8-Fußton *stehend alle Register, deren C 8 Fuß beträgt*, d. h. also alle, die eine dem Tastennamen entsprechende Tonhöhe produzieren, obgleich natürlich in dieser Reihe c auch nur 4′, c^1 auch nur 2′ hat. Ein Register steht im 16- bzw. 32-Fußton, wenn die unterste Pfeife, die der Taste des C entspricht, 16 bzw. 32 Fuß lang ist, wenn also sämtliche Tasten um eine, bzw. zwei Oktaven tiefer klingen als ihrem Namen nach zu erwarten wäre. Umgekehrt steht ein Register im 4- bzw. 2-Fußton usw., wenn der Taste des C eine Pfeife von 4 bzw. 2 Fuß antwortet, wenn also sämtliche Töne um eine, bzw. zwei usw. Oktaven höher klingen. Das Pedal der Orgel steht im 16-Fußton.

Einteilung der Stimmen nach dem Fußton. Wenn es sich darum handelt, die Orgelstimmen übersichtlich zu ordnen, so kann das Prinzip der Einteilung verschieden gewählt werden. Vor allem teilen wir, ans Vorhergehende anknüpfend, die Stimmen nach ihrer Fußhöhe, ihrem „Fußton" ein in solche zu 16, 8, 4, 2 und 1 Fuß. Um den Orgelton weniger stumpf zu machen, pflegt man den Klang durch Verstärkung der Obertöne zu verstärken. Nimmt man z. B. zu einer Stimme von 8′ eine von 4′ hinzu, so ist der zweite Teilton die Oktave, durch natürliches Mitklingen des vollen Oktavtons verstärkt. Zur Verstärkung weiterer Obertöne hat man auch Quintstimmen nötig. Ein Register von $2^2/_3$′ verstärkt den 3. Teilton einer 8′-Stimme. Der 4. Teilton würde in diesem Fall durch 2′ verstärkt; zum 5. brauchen wir eine Terzstimme ($1^3/_5$′), zum 7. eine Septimenstimme ($1^1/_7$′). Die Quintstimmen überhaupt stehen im $10^2/_3$-, $5^1/_3$-, $2^2/_3$-, $1^1/_3$- oder $^2/_3$-Fußton; die Terzstimmen im $6^2/_5$-, $3^1/_5$-, $1^3/_5$-, $^4/_5$-, $^2/_5$- oder $^1/_5$-Fußton; die Septimenstimmen im $4^4/_7$- oder $2^2/_7$- oder $1^1/_7$-Fußton. Die Nenner der Brüche geben, wie man sieht, die Ordnungszahl der Partialtöne an. Es gibt auf der Orgel mithin auch Stimmen, die eine Quint, eine Terz, eine Septime höher erklingen als die angeschlagene Taste (bzw. eine oder mehrere Oktaven + Quint, + Terz, + Septime). Wie ist es nun möglich, daß solche Stimmen im Zusammengehen mit den Grundstimmen nicht die abscheulichsten Tonfortschreitungen ergeben? Es ist dadurch möglich, daß sich die Töne sogleich akustisch mischen und keineswegs als getrennte zu unserem Bewußtsein gelangen. Die Verstärkung der Obertöne wirkt sogar auf den Grundton verstärkend zurück, sobald nur das Stärkeverhältnis der Register zweckmäßig gewählt ist.

Einteilung in Grund- und Füllstimmen. Man kann zweitens die Stimmen darnach einteilen, ob sie den mit dem Namen der Taste übereinstimmenden Ton, oder ob sie einen andern Ton, oder beides zugleich erzeugen. Im ersten Fall redet man von Grundstimmen, und zwar ist es gleichgültig, ob die tiefere oder höhere oder nominelle

Oktave erklingt, und ebenso ist es gleichgültig, ob der Ton der Grundton der Pfeife oder ein durch Ueberblasen erzeugter Oberton ist. Füllstimmen sind die erwähnten Quint=, Terz=, Septimenstimmen; außerdem die sog. gemischten Stimmen, die den Grundton und eine Anzahl höherer Töne, selbstverständlich Obertöne, hervorbringen. Dies geschieht durch mehrere Pfeifen, die eine Taste gleichzeitig ansprechen läßt; der Pfeifenchor kann bis aus 8, ja noch mehr Pfeifen bestehen, welche aber nicht genau der Obertonreihe zu entsprechen brauchen. Die gebräuchlichste derartige Füllstimme ist die Mixtur, die man früher bis zu 24fach baute. In der Höhe muß die Mixtur repetieren, d. h. für die höchsten Oktaven relativ tiefere Obertöne bringen als für die tiefern. Auch haben Mixturen in der Tiefe und Höhe oft weniger Pfeifen als in der Mittellage. In frühester Zeit, ehe man die Register trennte, scheint der ganze Orgelklang mixturartig gewesen zu sein.

Endlich ist einer Art von Stimme zu gedenken, die gemäß dem Gesetz der Kombinationstöne (S. 256) aus Grund= und Füllstimme akustisch resultiert; ein 16füßiges und $10^2/_3$ füßiges Register gibt nämlich, gleichzeitig erklingend, den 32=Fußton, allerdings nicht so präzise wie durch eine wirkliche 32füßige Pfeife.

Einteilung nach Orgel= und Charakterstimmen. Die wichtigste Einteilung betrifft den Klangcharakter der Stimmen. Vor allem sind Labialpfeifen matter und einfacher im Klang als die glänzenden, obertonreichen Zungenpfeifen. Auch ist der Unterschied von Holz= und Zinnpfeifen leicht bemerklich. Zinn ist heller, schärfer, unter Umständen etwas heiser; Holz dunkler, weicher. Der moderne Orgelbau bevorzugt mit Recht Holz.

Nachdem wir dieses dritte Einteilungsprinzip nach dem Material der Pfeifen kurz gestreift haben, gehen wir über zu der Einteilung der Stimmen nach den einzelnen Bezeichnungen, die auf den Registerzügen neben den Manualen angegeben sind und scheiden die Stimmen in eigentliche Orgel= und in Charakterstimmen. Jene Stimmgattungen, die den Fonds der Orgel bilden, sind die sog. Prinzipalstimmen und die Gedeckten, oder „Gedackte". Erstere hieß man früher auch Prästant, da ihre Pfeifen die vordersten Reihen einnahmen. Man baut Prinzipal nicht bloß zu 8 Fuß, sondern auch zu 16 („Oktavbaß 16′") und 4 oder 2 Fuß („Oktav 4′", „Oktav 2′"). Die Prinzipalstimmen haben stets offene Zinnpfeifen. Das Genter Altarbild der Gebrüder van Eyck um 1400 beweist, daß die Prinzipalpfeifen schon damals die heutige Gestalt hatten. Sie machen ihrem Namen („Prinzipal" = die ersten, wichtigsten) alle Ehre. Die gedeckten Pfeifen, die eine Oktave tiefer als die offenen klingen und einen dumpferen oder auch mehr sonoren Charakter haben, werden heute ausschließlich aus Holz, nicht mehr aus Zinn hergestellt. Durch Hinzunahme von gedeckten Stimmen werden die Prinzipalstimmen ausgerundet. Füllstimmen haben im allgemeinen Prinzipalcharakter. Die Aufzählung aller einzelnen Register muß der Kürze halber unterlassen bleiben. Es sei nur noch bemerkt, daß die Deckung der Pfeifen von größter praktischer Wichtigkeit ist, indem sie die Hälfte des Materials spart, namentlich in der 32füßigen Oktave, die man fast immer aus gedeckten 16füßigen Zinnpfeifen herstellt; schon dies

ist eine artige Länge! Die Charakterstimmen weichen von dem spezifisch orgeleigenen Klang der Prinzipale und Gedackte mehr oder weniger ab. Sie werden zur näheren Bezeichnung mit verschiedenen sonst gebräuchlichen Instrumenten verglichen und als Flöten, Streicher, Zungenstimmen unterschieden. Im übrigen bedarf es, um wirkliche andere Instrumente auf der Orgel nachzuahmen, einer ganzen Reihe von Registern. Die einzelnen, die wir im folgenden kurz berühren, sind nur andeutungs- und vergleichsweise nach Instrumenten benannt. Die Flötenstimmen, früher aus Zinn und von härterem Klang, werden gegenwärtig durch den edleren, weicheren Klang der Holzpfeifen dargestellt. Aeußerst mannigfaltig sind die Pfeifen gestaltet, offene wechseln mit gedeckten und halbgedeckten, weite mit enger Mensur, zylindrische mit pyramidaler oder konischer Form; einige haben Seitenbärte, nicht zu gedenken des verschiedenartigen Aufschnittes. So hat die Doppelflöte (d) doppelten Aufschnitt. „Flauto dolce" ist oben weiter als unten, und klingt sehr lieblich.

Unter den Flöten gibt es auch überblasende Pfeifen, z. B. die scharfklingende Traversflöte. Die Spitzflöte ist konisch gebaut und gibt einen säuerlichen, verhaltenen Ton.

Die Streicher haben enge Mensur, mehr oder weniger konische Pfeifenform und sind wenig aufgeschnitten. Der streichende Ton ist die Folge der am Labium in mancherlei Gestalt angebrachten Bärte (S. 301). Die Pedalstimmen werden aus Holz, die Manualstimmen auch aus Zinn angefertigt. 8- und 16füßige Streicher sind den 4- und 2füßigen vorzuziehen, da die oberen Töne sehr scharf werden und gern in Partialtöne überschlagen. Schnelle Figuren sind mit Streichern nicht sehr deutlich ausführbar. Dagegen eignen sie sich zur Hervorhebung der Melodie. Die bekannteren Register dieser Gattung sind: Viola di Gamba, Salicional, Dolciana (schwächeres Sal.), Violine (das am meisten charakteristische) und Aeoline (das zarteste).

Ohne uns auf die Zwischengattungen, wie Gemshorn, Fugara (zwischen Streichern und Prinzipalen) oder Quintaton (läßt den dritten Partialton neben dem Grundton hören), Dolce, Harmonika (zwischen Streichern und Flöten) einzulassen, charakterisieren wir noch die Zungenstimmen, die den Klang folgender Instrumente nachahmen: Tuba, Trompete (sehr durchdringend, auch aus starken Stimmen noch erkennbar), Klarinette (zur Melodieführung geeignet), Physharmonika, Oboe, Fagott, Bassethorn, Serpent, Posaune (zu 16 und 32 Fuß). Die Töne der Zungenstimmen oder Rohrwerke (Schnarrwerke) gewinnen im Gegensatz zu den Labialpfeifen nach der Tiefe hin an Kraft, und verlieren nach der Höhe zu. Schon um der Ausgleichung willen sind sie unentbehrlich. Außerdem verleihen sie der Orgel ein festliches Gepräge. Zum Schluß erwähnen wir die sog. Vox humana (Menschenstimme), deren Schallbecher wie nebenstehend geformt sein können.

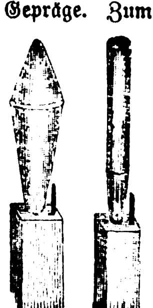
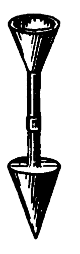


Fig. 18. Fig. 19.

Neuerdings werden von Weigle in Stuttgart auch Hochdruckluftregister gebaut,

deren Pfeifen viel stärkeren Wind als die gewöhnlichen vertragen und einen unvergleichlich größeren Ton entwickeln.

Das Stimmen der Pfeifen. Das sorgfältigste Einstimmen der Pfeifen seitens des Orgelbauers kann nicht verhindern, daß infolge der Witterungswechsel Verstimmungen eintreten. Oft wirkt Wärme und Kälte, wenn sie allmählich wachsen, auf die Stimmung im ganzen; aber leider auf Labialpfeifen anders als auf Zungenpfeifen. Jene werden durch Wärme höher, durch Kälte tiefer, diese durch Wärme tiefer, durch Kälte höher (da die spröde Zunge schnellere, die erschlaffte langsamere Schwingungen macht). Das Nachstimmen ist eine umständliche Sache. Man benützt dazu ein Stimmhorn, dessen unterer Teil den Pfeifenkörper ausbiegt und erweitert, wenn der Ton höher werden soll, während der obere hohle Teil die Pfeife einbiegt und den Ton vertieft. Dies Verfahren ist aber nur bei Zinnpfeifen möglich. Bei Holzpfeifen, die sich zum Glück selten und fast nur durch Austrocknen ursprünglich zu nassen Holzes verstimmen, reguliert man die Stimmung durch Plättchen von Zinn oder Blech, die oben näher oder entfernter von der Pfeifenöffnung angebracht sind. Neuerdings sind für Zinnpfeifen Stimmrollen, für Holzpfeifen Stimmschieber im Gebrauch: auf der Rückseite der verlängerten Pfeife wird ein Ausschnitt in Form eines Rechtecks angebracht, so daß ein ausgeschnittenes Stück Zinn auf- oder zugerollt, oder ein Brettchen beliebig verschoben werden kann. Die Zungenpfeifen verstimmen sich am meisten, können aber auch am leichtesten nachgestimmt werden; man zieht den neben dem Schallbecher aus dem Stiefel hervorragenden Stift der Krücke heraus, wodurch der Ton tiefer, oder treibt ihn abwärts, wodurch der Ton höher wird. Am besten ist es jedoch, wenn eine Stimmschraube eingerichtet wird.


Fig. 20.

Das Gebläse. Um die Pfeifen zum Tönen zu bringen, bedarf es des Windes, wie beim Gesang des Atems. Was nun beim menschlichen Körper die Lungen sind, das sind bei der Orgel die Blasebälge, welche den nötigen Wind erzeugen, der den Pfeifen durch Kanäle, vergleichbar der Luftröhre, zugeführt wird. Obwohl die Bälge zu den wichtigsten Teilen einer Orgel gehören, da von ihrem Zustande die Brauchbarkeit des ganzen Werkes abhängt, können wir ihre Einrichtung nur kurz erwähnen; denn es handelt sich da um rein technische Probleme, die den Musiker kaum interessieren. Die veralteten F a l t e n b ä l g e bilden beim Niedersinken mehrere Falten und sind den Schmiedebälgen ähnlich; ihr Wind ist ungleichmäßig. Die S p a n n - oder **K** e i l b ä l g e haben nur eine Falte. Wird der Balgklavis niedergetreten, so geht die Oberplatte des Balges in die Höhe, die äußere Luft öffnet das in der Unterplatte befindliche Fangventil und dringt in den inneren luftverdünnten Raum des Balges ein, worauf sich das Fangventil von selbst schließt. Die Balggewichte und die Strebefeder, welch letztere während des Aufziehens mit in die Höhe ging, drücken und ziehen nun die Oberplatte langsam nieder, so daß sich einerseits der Balgklavis wieder hebt, anderseits das Kropfventil am Eingang des Balges in den Hauptkanal öffnet. Bei mehreren Bälgen schließt der

ausströmende Wind eines Balgs zugleich die Kopfventile der andern, so daß gleichmäßige Luftzufuhr zu den Pfeifen erfolgt. Die Widerbläser oder Schöpfbälge kommen mehr in Frankreich als bei uns vor. Von zwei übereinanderliegenden Faltenbälgen treibt der untere, wenn er aufgezogen wird, den Wind in den oberen und von da in den Kanal. Weiter gibt es horizontal aufgehende oder Parallelbälge, die auf dem Prinzip der Spannbälge beruhen, bei gleicher Größe mit diesen aber doppelt so viel Wind liefern. Kasten- oder Zylinderbälge (von Markussen erfunden) sind sehr einfach und dauerhaft, aber schwer zu treten. Ein Kasten steckt eng in einem andern; bei Aufziehen des kleineren strömt in den größeren durch Ventile Luft ein, die vom Druck des wieder herabsinkenden verdichtet und in den Hauptkanal getrieben wird. Statt des kleinen Kastens benutzt man auch einen einfachen Kolben, „Stempel", nach Art der Dampfmaschinen. Weitere Bälge sind der Regulator, der Ausgleichungsbalg, der Magazinbalg (letzterer durch die Windpumpe gefüllt); sie dienen nicht zur ersten Winderzeugung, sondern sind vom Gebläse abhängig und verhindern, in der Nähe der Windladen funktionierend, ein Schwanken des Tones bei vollen Akkorden oder ungeschicktem Treten der Bälge. An Stelle der Menschenkraft kommen übrigens Motoren mit Gas-, Wasser- oder elektrischem Betrieb immer mehr in Aufnahme.

Der Orgelwind. Die Masse und Kraft des Windes, die zum Anblasen einer Pfeife oder des vollen Werkes nötig ist, läßt sich mathematisch genau berechnen und durch die Windwage praktisch erkennen. Die Grenzen der Windstärke einer Orgel liegen zwischen 25 und 40 Grad, d. h. die Dichte des Windes hält einer Wassersäule von $2^1/_2$' bis 4' das Gleichgewicht. Der erhöhte Luftdruck (bis 150 Grad!), den Weigles Hochdruckluftstimmen brauchen, liefert ein besonderes Gebläse. Es kann also innerhalb eines Werkes Pfeifen geben, die verschiedene Windstärke gestatten, aber noch ist es nicht gelungen, einer Pfeife oder einem Register wechselnden, zu- und abnehmenden Wind zuzuführen, ohne die Pfeife zu überblasen oder den Ton zu vertiefen; Versuche, durch gleichzeitige Kompensation der Pfeifenlänge (und mittels veränderlichen Tastenfalls) den Wechsel der Tonhöhe auszugleichen, sind bis jetzt für die Praxis zu kompliziert. Die Mittel, eine Art Crescendo hervorzubringen, sind beschränkte. Durch einen Crescendotritt am Spieltisch bewirkt man das allmähliche Dazutreten immer stärkerer Register zu den vorhandenen. Dieses Crescendo ist aber unzertrennlich von einer Veränderung der Klangfarben. Der sog. Schwellkasten, in den man einzelne Register einstellen kann, gestattet eine bescheidene dynamische Nüancierung, indem durch Oeffnen und Schließen vertikaler Jalousien die Kommunikation der Luft nahe den Pfeifen und der äußeren Luft unterbrochen und wiederhergestellt wird. Man stellt mit Vorliebe zarte Register in den Schwellkasten; eigentlich sollte man starke auch so einrichten. Erst die Hochdruckluftstimmen machten dies jedoch möglich; sie vertragen den Schwellkasten, ohne das Gesättigte des Tons einzubüßen.

Die Schleiflade. Vom Hauptkanal, in den die Kröpfe der Bälge münden, zweigen verschiedene Nebenkanäle ab, die den Wind zu den einzelnen Windladen führen.

Es gibt bis jetzt zwei Hauptsysteme, wie der Wind in die Pfeifen gelassen wird, die Schleiflade und die Kegellade. Erstere wird durch folgende Figur veranschaulicht.

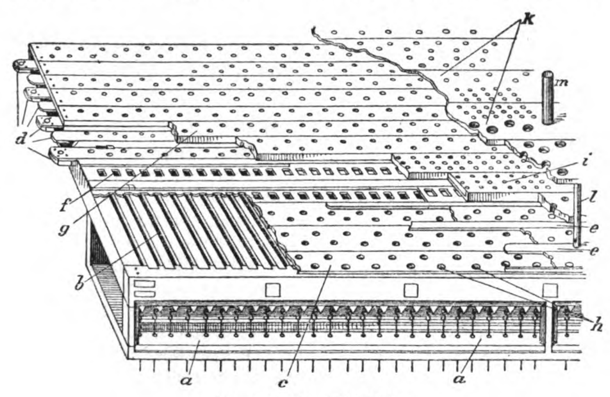


Fig. 21. Die Schleiflade.

a) Die Spielventile im offenen Windkasten.
b) Die Kanzellen ohne Spund.
c) Das Fundamentalbrett über den Kanzellen.
d) Die Schleifen oder Parallelen, rechts und links führend, nach der Stellung der Register neben der Klaviatur.
e) Die Dämme zwischen den Schleifen.
f) Die Oeffnungen für gemischte Stimmen aus den Kanzellen.
g) Der Pfeifenstock.
h) Die Löcher und die Pfeifenstellung der einfachen Stimmen.
i) Für gemischte Stimmen.
k) Pfeifenbretter.
l) Stütze oder Säule zum Tragen der Pfeifenbretter.
m) Die Stellung einer Pfeife in demselben.

Um Benennung und Funktion dieser Teile zu verstehen, wolle man sich vorstellen, daß der ganze unter der Pfeife befindliche Apparat dreierlei Aufgaben erfüllen muß. Erstens soll unmittelbar unter den Pfeifenfüßen eine Quantität Windes zur Verfügung stehen, damit der Ton, den man greift, anspreche. Die Zuführung des Windes geschieht durch den Windkasten und die im engeren Sinn sog. Windlade. Der Windkasten, der im Gegensatz zur Windlade nur ein Stück weit nach hinten reicht, sammelt den zugeleiteten Wind, um ihn erforderlichenfalls den „Kanzellen“ in der eigentlichen Windlade zuströmen zu lassen. Die Kanzellenräume laufen, durch Leisten getrennt, von vorne nach hinten. Quer sind sie nicht abgeteilt. Der Wind, den sie gefaßt haben, streift ganz bis nach hinten. Ueber den Kanzellen sind entweder einzelne Deckbretter, „Kanzellenspunde“, oder ein Fundamentalbrett angebracht.

Zweitens: Die Verbindung mit den Tasten wird hergestellt durch die Spielventile, die sich im Windkasten, je eins unter jeder Kanzelle, befinden. Drückt man die Taste nieder, so öffnet sich das Ventil

und die Kanzelle ist mit Wind gefüllt.

Drittens muß das Ganze so eingerichtet sein, daß beim Niederdruck einer Taste sowohl der zugehörige Ton als das vorgesehene Register, kurz die rechte Pfeife erreicht werde. Man bewirkt dies folgendermaßen: Ueber einer Kanzelle sind alle Pfeifen ein und desselben Tones aufgestellt. Meist ist die Anordnung streng diatonisch, nicht chromatisch, und man baut zwei Windladen, deren eine die ganzen Töne von C, die andere die ganzen Töne von Cis aus beherbergt.

Die verschiedenen Pfeifenstimmen laufen nun von rechts nach links, so daß der Richtung einer Kanzelle eine bestimmte Tonhöhe, der Richtung einer Schleife ein bestimmtes Register entspricht. Die Schleife ist eine verschiebbare, ungefähr $4^1/_2$ bis $5^1/_2$ cm breite Leiste, die sich zwischen dem Deckbrett der Kanzelle und dem Pfeifenstock hinzieht, in welchen die Pfeifenfüße eingelassen sind. (Das Pfeifen**brett** dient zur Befestigung der Pfeifen.) Nun haben die Deckbretter der Kanzellen und Schleifen Oeffnungen, die genau unter die Oeffnungen der Pfeifenfüße passen; im gewöhnlichen Zustand ist aber die Leiste so verschoben, daß ihre Löcher **nicht** auf die der Deckbretter und ebensowenig unter die Pfeifenfüße passen. Das Herausziehen eines Registers an der Klaviatur schiebt die Leiste so hin, daß alle drei Löcher eine Bahn bilden. Drücke ich nach Ziehen des Registers nun eine Taste nieder, so öffnet das heruntergehende Spielventil dem Wind den Zutritt aus dem Windkasten in die Kanzelle und aus der Kanzelle in die Pfeife derjenigen Stimme, deren Leiste ich gezogen habe. Kanzellen und Spielventile sind je nach der Größe der Pfeifen und der Art der Stimmen (ob gemischte oder einfache) verschieden groß. Die Anzahl der Windladen richtet sich nach der Größe der Orgel, wie nach der Oertlichkeit. Die im Prospekt stehenden Pfeifen erhalten, wenn sie zur Tonangabe überhaupt benutzt werden, den Wind durch Röhren (Kondukten) zugeleitet.

Die Kegellade. Dem Bestreben, die Windzufuhr direkter zu gestalten und für jede Pfeife ein möglichst gleiches Maß des Windes zu bekommen, entsprang die Erfindung der Kegellade durch Walcker, 1842. Der Windkasten steht hinten. Die Anordnung der Tonfolge und der Stimmen ist gerade umgekehrt, wie bei der Schleiflade. Bei der Kegellade stehen über **einer** Kanzelle alle Pfeifen **einer** Stimme **hintereinander**; also **nebeneinander**, von links nach rechts, alle Pfeifen derselben Tonhöhe. Das Kanzellenventil ist hier nicht Spielventil, sondern Registerventil. Statt der Spielventile hat die Kegellade kleine Kegel, welche die Luftführung zu den Pfeifen verschließen. Der Niederdruck je einer Taste bewirkt das Heben sämtlicher Kegel unter allen den Pfeifen, die durch diese Taste zur Ansprache gebracht werden können. Wirksam ist das Heben des Kegels aber **nur** oberhalb der mit Wind gefüllten Registerkanzellen.

Die Kegel sind, mit Ausnahme jener für gemischte Stimmen, gleich groß. Eine Verbesserung der Kegellade bedeutet die **Röhrenlade** mit hängenden Ventilen, bei welcher der Wind fast senkrecht auf kürzestem Wege der Pfeife zugeführt wird, während bei der Kegellade der Wind sich dreimal an scharfen Ecken stößt. Die Vorzüge des Kegelladesystems bestehen in der

Beseitigung des Durchstechens der Töne, d. h. des aus einer Kanzelle in die andere hinüberschleichenden Windes, ferner in der Frische des vollen Werkes, da der Wind besser verteilt ist, und in der leichteren Spielart der Orgel.

Andere Arten von Windladen. Die neuen Ladesysteme, die unter dem Namen Hahnenlade, Kolbenlade, Präzisionslade usw. konstruiert worden sind, beruhen auf den Grundsätzen, daß jede einzelne Pfeife ihren Wind auf möglichst kurzem Weg erhalte, daß die Windverteilung an keinen abgesonderten Behälter (also weder Tastenkanzelle noch Registerkanzelle) gebunden sei, sondern aus einem einzigen Windkasten erfolge, und daß die Spielart auch ohne weitere Hilfsmittel (Pneumatik) möglichst leicht sei. Als besonders scharfsinnig erwähnen wir noch Weigles Membranlade.

Das Regierwerk. Nachdem wir die Pfeifen und die Windverhältnisse betrachtet haben, erübrigen noch einige Worte über das Regierwerk, d. h. über diejenigen Teile, von denen aus die Orgel „regiert" wird, und die Teile, mittels welcher dies geschieht. Die Klaviatur besteht aus den Manualen für die Hände und den Pedalen für die Füße; jene reichen von C bis f³ (54 Tasten), diese von C bis d¹ (27 Tasten). Große Orgeln haben bis zu 4 Manualen. Die Verbindung der Tasten mit den Spielventilen („Traktur") erfordert einen komplizierten mechanischen Apparat. Das Manual wird durch ein Zugwerk, das Pedal durch ein Druckwerk (mit „Stecher") mit den Spielventilen verbunden. Weigle hat eine elektromagnetische Traktur angeführt. Die Manuale können ferner durch sog. Koppeln von einander abhängig gemacht werden. Ebenso verbindet die Pedalkoppel die Pedaltasten mit dem Regierwerk des Manuals; früher wurden dabei die Manualtasten mitherabgezogen, was sehr mißlich für den Spieler war.

Um die bei der Umständlichkeit der Traktur unvermeidliche schwere Spielart zu erleichtern, wendet man den „pneumatischen Hebel" an, den der Engländer Barker 1832 erfand und Cavaillé-Coll in Paris zuerst anwandte. Er besteht im wesentlichen darin, daß zu jeder Taste ein kleiner, etwa ein Fuß langer und einige Zoll breiter Balg gehört, der das Spielventil aufzieht, während der Spieler nur das Ventil des kleinen Balges durch den Tastendruck zu öffnen hat. Verbesserungen sind: Rövers „pneumatische Kastenlade" und Weigles Röhrenpneumatik.

Registratur. Rechts und links von den Manualen befinden sich die Registerknöpfe, an denen Name und Fußton der zugehörigen Stimme angeschrieben ist. Die Register, deren Anzahl zwischen sehr weiten Grenzen schwankt (80—100 sind sehr viel; 131 zurzeit das meiste), sind derart geordnet, daß jedes Manual in seiner Gesamtwirkung verschiedenartigen Charakter bekommt. Das Pedal besitzt seine besonderen Stimmen und viele derselben allein. Die Registerstangen sind durch Wellen oder Winkel mit den Schleifen, bzw. Registerventilen verbunden.

Außer den klingenden Registern gibt es eine Anzahl sog. Nebenregister, die den verschiedensten Zwecken dienen. Durch Sperrventile wurden früher die Stimmen eines Manuals zum Schweigen gebracht, was bei eintretendem „Heulen", d. h. Fortklingen des Tons, praktisch war. Heute bedient man sich der „Ausschaltungen". Der

Orgelbauer sieht nämlich Kombinationen nach Stärkegraden oder Klangfarben vor, die eine bequemere Registrierung ermöglichen, indem ein Registerzug etwa das ganze Labialwerk regiert usf. Eine Crescendo- und Decrescendoplatte (oder Walze), „Rollschweller" genannt, bringt eine allmähliche Veränderung der Tonstärke durch automatische Addierung oder Subtrahierung der Stimmen hervor. Der sog. Schwelltritt regiert die Jalousien des Schwellkastens. Der Tritt des „Prolongements" bewirkt ein beliebig langes Festhalten einzelner Töne oder Akkorde des Oberwerks, während auf den andern Manualen fortgespielt werden kann. Endlich ist noch des Tremolos zu gedenken, das an Stelle des früheren, durch wechselnden Luftdruck erzeugten „Tremulanten" die akustische Schwebung der Unda maris oder Vox coelestis setzt. Die Schwebungen sind hervorgerufen durch zwei ungleich gestimmte Pfeifenreihen (s. Klanglehre).

Das Orgelspiel. Solange man kein Mittel ausfindig gemacht hat, dem Orgelton durch Abstufung seiner Stärke die rhythmische und dynamische Ausdrucksfähigkeit zu verleihen, die jedes andere Instrument besitzt, wird ihr starrer, unbeweglicher Klang in der Hauptsache auf die Kirche beschränkt bleiben. Die Kirche war es ja auch, die von Anfang an das Instrument in ihren Dienst stellte. Je weniger dem Ausdruck des Orgeltons beizukommen war, desto mehr suchte man durch Reichtum und Schönheit der Stimmen den fundamentalen Mangel zu ersetzen, und es ist nicht zu bestreiten, daß dadurch der Orgel eine Pracht und Majestät gesichert wurde, an die auch das Orchester kaum hinanreicht. Die Technik des Spiels ist ähnlich wie die des Pianofortes; der Fingersatz ist ganz derselbe, und man wird gut tun, vor Beginn des Orgelspiels sich einige Gewandtheit im Klavierspiel zu eigen zu machen. Der Anschlag ist allerdings auf der Orgel sehr verschieden vom Klavier. Ohne D r u c k auf die Taste wird man bei der komplizierten Spielweise der Orgel nicht auskommen; gerade dies ist aber beim Klavier das Fehlerhafteste. Die viel größeren Tasten des Pedals spielen die Füße abwechselnd mit Spitze und Absatz. Da namentlich die großen Pfeifen nicht augenblicklich ansprechen können, so ist ein hastiges Spiel beim Pedal am wenigsten angebracht. Ueberhaupt aber läßt die Orgel, deren Ton immer eine gewisse Zeit zur Entwicklung braucht, nicht so rasches Spiel zu wie das Piano. Die musikpädagogische Seite des Orgelspiels besteht namentlich darin, daß es zum pünktlichen polyphonen Spiel anhält, das bekanntlich die wenigsten Klavierspieler, selbst nicht alle Virtuosen, bemeistern. Das leiseste Andrücken der Taste erzeugt den Ton, und dieser klingt fort, bis die Taste ganz aufgelassen ist. Die wichtigste Frage, namentlich für den konzertierenden Orgelspieler, ist die Auswahl der Register. Man kann sich oft bei Vorführung von Novitäten überzeugen, daß eine künstlerische Registrierung unerläßlich zur rechten Wirkung ist. Zur Kunst des Registrierens gehört nicht bloß ähstetisches Feingefühl, Fähigkeit eine Komposition geistig zu erfassen, ein gutes Gehör, sondern auch langjährige Vertrautheit mit seinem Instrument; denn Zahl und Anordnung der Register ist fast bei jeder Orgel verschieden. Man erkennt den Dilettantismus eines Orgelspiels namentlich daran, daß man sich vor-

wiegend in scharfen Kontrasten gefällt. Das Ineinanderweben der Klangfarben, die zarten Uebergänge sind Zeichen überlegener Meisterschaft. Der übermäßige Gebrauch starker Stimmen oder des vollen Werkes ist geschmacklos, das Spielen eines ganzen Stücks, z. B. einer Fuge, in einerlei Klangfarbe zeugt von unkünstlerischer Bequemlichkeit.

Orgelstil. Die Entwicklung des Orgelstils müssen wir hier in die Musikgeschichte verweisen und uns begnügen zu sagen, daß kein anderes Instrument eine Fülle so charakteristischer Formen entwickelt hat wie die Orgel. Die Entfaltung polyphoner Möglichkeiten, ja der Harmonie überhaupt war an dieses Instrument gebunden. Als größter Meister des Orgelspiels wie der Orgelkomposition ist J. S. Bach gekannt. Von der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an floß die produktive Kraft der Tondichter andern Gattungen und Instrumenten zu. Doch ist der Orgelstil noch im 19. Jahrhundert auf die schöpferische Phantasie eines genialen Symphonikers, A. Bruckner, von entscheidendem Einfluß gewesen.

Literatur.

Außer den Katechismen (von Richter, Riemann, Schubert u. a.) seien die grundlegenden Werke von Töpfer (1855. 1888) über Orgelbau, A. G. Ritter (1884) über Geschichte des Orgelspiels, ferner Seidel (1887) und Wangemann (1887) empfohlen. Kothe gab 1890 einen Führer durch die Orgelliteratur heraus.

3. Das Harmonium.

Geschichte des Harmoniums. Erst in diesem Jahrhundert ist jenes orgelartige Tasteninstrument aufgekommen, das man später Harmonium nannte. Das Prinzip der Tonerzeugung, die freischwingende, „durchschlagende" Metallzunge, wurde Ende des vorigen Jahrhunderts erfunden (S. 302). Die früheren „Regale" waren kleine tragbare Orgeln, mit einem oder wenigen Registern von (aufschlagenden) Zungenpfeifen besetzt. Zungenstimmen wurden überhaupt früher bei der Orgel als Regale bezeichnet. Da das Harmonium nur freischwingende Zungen hat, den pfeifenähnlichen Aufsatz wegläßt, der bei den Zungenregistern der Orgel als Schallbecher dient, und außerdem eines ausdrucksvollen Spiels fähig ist, so ist es vom Regal durch einen scharfen Einschnitt zu trennen. Der erste Erbauer eines Instrumentes, das nur freischwingende Zungen hatte, Grenié (1810), nannte es Orgue expressif, andere, die ähnliche erfanden oder vorhandene verbesserten, brachten die Namen Aeoline, Melodikon, Physharmonika (Häckel 1818) u. a. auf. Mit „Harmonium" bezeichnete 1840 Debain in Paris seine Bauart, die zuerst mehrere Register in sich schloß.

Einrichtung des Harmoniums. Beim Harmonium erzeugt der Spieler durch Niederdrücken zweier Tretschemmel selbst den Wind. Aus den Bälgen gelangt die komprimierte Luft, falls das Instrument nur Ein „Spiel", d. h. für jede Taste nur Eine Zunge hat, ohne weiteres unter das Brett, das an seiner Unterseite die Zungen trägt (Zungenbrett, auch Stimmstock genannt). Jede Zunge befindet sich unter einem Loch dieses Brettes, das von oben her durch einen mit der Taste in Verbindung stehenden Lederdeckel (Ventil) luftdicht verschlossen ist. Die Zunge ertönt, sobald die in der Zungenkanzelle vorhandene Luft durch das mittels der Taste geöffnete Ventil

nach oben einen Ausweg findet. Die Ansammlung des Windes bei mehreren Registern geschieht ähnlich wie bei der Orgel in großen Windkammern für die ganzen Zungenreihen, in kleinen viereckigen oder dreieckigen Kanzellen für die einzelnen Zungen. Durch den Registerzug wird dem Winde der Weg aus den Bälgen zu der entsprechenden Zungenreihe geöffnet.

Im gewöhnlichen Zustand reguliert ein Magazinbalg die Windzufuhr der beiden getretenen Bälge zu den Zungen, so daß die Art und Weise des Tretens von keinem Belang für die Tonbildung ist: der Ton hat den unveränderlichen Charakter des Orgeltons. Ein Hilfsregister oder Hilfszug: „Expression“ genannt, gewährt die Möglichkeit, den Windzufluß nach Willkür zu verändern, indem er den Reservebalg verschließt, so daß der Wind aus den getretenen Bälgen direkt in die Windkammern getrieben wird. Daher hat man eine Verstärkung oder Verminderung des Tones in seiner Gewalt.

Die Amerikaner haben den Bau des Harmoniums anders gestaltet durch Einführung des Einsaugens der Luft durch die Zungen statt des Ausstoßens.

Register. Die Tastenreihe geht von C bis c^4. Die Register umfassen nur die Hälfte des Manualumfangs und gehören daher paarweise zusammen. Wie bei der Orgel wird der Tonumfang durch den 16-Fußton und 4-Fußton nach unten und nach oben um eine Oktave erweitert. Die gebräuchlichsten Register oder Spiele sind Cor anglais (Englisch Horn) für unten und Flûte (Flöte) für oben, beides zu 8″ also in der Tonhöhe der Taste, Bourdon (ein Orgelregister) und Klarinette, 16-füßig, Clairon (Trompete) und Flageolet (Piccoloflöte), 4-füßig, Basson (Faggot) und Hautbois (Oboe), 8-füßig, Violoncelle und Cremona, 8-füßig. Die Einführung der letzteren Register, die Streichinstrumente andeuten, ist ein Erfolg der modernen Technik. Die französischen Namen sind von den deutschen Fabrikanten angenommen, weil ihr Absatzgebiet international ist.

Außer den klingenden Registern gibt es Hilfszüge, unter denen die wichtigsten Perkussion, Prolongement und Expression sind. Perkussion nennt man den Hammeranschlag der Zunge. Man wählt ihn, um in einzelnen Fällen eine präzisere Ansprache der Zunge zu erzielen; der Windstrahl braucht die eingeleitete Schwingung dann nur fortzusetzen.

Bei Instrumenten mit mehreren Manualen und mit Pedal sind zur Verbindung Manual- und Pedalkoppel vorgesehen. Der Kombinationszug Grand Jeu (volles Werk) ist in jedem Fall, auch bei Einem Manual vorhanden.

Spielweise. Der Tastenanschlag richtet sich nach der Beschaffenheit des Tons, und da das Harmonium sich viel mehr der Orgel als dem Pianoforte nähert, so ist auch der Anschlag, selbst bei raschem Spiel, mehr ein drückender, ziehender, als ein schnellender. Wie bei der Orgel ist strengstes Legato geboten, wo es sich um Bindung der Töne handelt. Das Staccato wird ebenfalls dem auf der Orgel am nächsten kommen. Doch gestattet das Harmonium immerhin freiere Beweglichkeit des Spiels. Das Balgtreten hat nur bei gezogener Expression seine Schwierigkeit, und zwar wächst sie mit stärkerer Registrierung, weil der außer Tätigkeit gesetzte Reservebalg etwaige Ungleichheiten oder Störungen nicht mehr ausgleicht. Der gewandte Spieler berührt bei ausdrucksvollem

Spiel nur mit den Fußspitzen die Tretschemel, um die zartesten dynamischen Nuancen hervorbringen zu können.

Künstlerischen Geschmack erheischt das Umgehen mit den Registern. Die Wahl braucht sich nicht notwendig an die paarweise Zusammenstellung zu binden, sie kann auch zwei halbe Spiele verschiedener Gruppen anwenden; nur muß dann auf die Mittellage besondere Aufmerksamkeit gerichtet werden.

Bedeutung des Harmoniums. Zwar steht dem Harmonium eine reichere Auswahl von Literatur zur Verfügung, als man gewöhnlich glaubt (Karl Simon in Berlin ist der größte Verlag), und sein Gebrauch ist keineswegs auf die Unterstützung kirchlicher Andacht beschränkt. Auch hat die moderne Fabrikation (z. B. Schiedmayer, Pianofortefabrik, Stuttgart) jedes Schnarren des Tons zu beseitigen und ihn edel und klangreich zu machen gewußt. Allein ein akustischer Mißstand ist der Verbreitung des Instrumentes sehr hinderlich: freie Zungen geben hohe und unharmonische Obertöne, und Schwebungen, Differenztöne usw. treten wahrnehmbar hervor (S. 253). Dissonanzen wie der verminderte Septimenakkord klingen nicht gut auf dem Harmonium. Dadurch sind andere bedeutende Vorzüge, wie die Unempfindlichkeit gegen verstimmende Einflüsse, in Schatten gestellt. Andererseits ist das Harmonium seiner obertonreichen Klangquelle halber zu einem Lieblingsinstrument für akustische Untersuchungen geworden. Besonders haben sich die Bestrebungen eine „reine Stimmung" (S. 260) darzustellen Helmholtz, Engel, Tanaka u. a. des Harmoniums bedient.

Literatur: R i e h m , Das Harmonium (2. Aufl. 1886).

Das Orchester.

Im allgemeinen kann man die musikalischen Tonwerkzeuge (klangerzeugende Körper) in drei große Kategorien einteilen. Die erste bilden die S a i t e n i n s t r u m e n t e, die entweder durch Streichen mittels eines Bogens (wie bei der Violine), oder durch Reißen (wie bei der Harfe), oder durch eine Klaviatur (wie beim Pianoforte) zum Erklingen gebracht werden. Die zweite Gruppe bilden die B l a s i n s t r u m e n t e. Diese können entweder mit oder ohne Rohrblatt (Hoboe — Flöte), mit einer Klaviatur (Orgel), oder mit einem Mundstück versehen und aus Messing (Horn, Trompete usw.) oder Holz (Serpent) verfertigt sein. Hierher gehören auch die menschlichen Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß). Zu dritt käme die Gattung der S c h l a g i n s t r u m e n t e, die wiederum in solche mit bestimmbarer und solche mit unbestimmbarer Tonhöhe zerfallen. Der moderne Instrumentalkörper, das „Orchester", wie es von Joseph Haydn begründet, von seinen Nachfolgern erweitert und entwickelt worden ist, setzt sich gewöhnlich nur aus einem bestimmten Teil dieser Klangwerkzeuge zusammen. Das Orchester enthält folgende Gruppen, die man auch in der räumlichen Aufstellung von einander zu sondern pflegt:

A. D i e S t r e i c h i n s t r u m e n t e.
B. D i e H o l z b l ä s e r.
C. D i e M e s s i n g i n s t r u m e n t e.
D. D i e S c h l a g i n s t r u m e n t e.
E. D i e H a r f e n.

Mehr oder minder findet sich wie bei den Singstimmen auch bei den einzelnen Familiengruppen der Orchesterinstrumente (mit Ausnahme natürlich der Schlagwerkzeuge), entsprechend dem Wesen unserer Harmonik, das Prinzip der Vierstimmigkeit wieder, wie es in dem natürlichen Verhältnis von Diskant, Baß und Mittelstimmen zum Ausdruck kommt.

A. Streichinstrumente.

Zu den Streichinstrumenten des Orchesters gehören die Violine, die Bratsche, das Violoncello und der Kontrabaß. Sie bilden das „Quartett", die Grundlage und im allgemeinen den Haupt-Klangkörper instrumentaler Tonsätze.

Die Violine. (Violino, Violon.) Die Violine oder Geige (Fig. 22, 23) setzt sich zusammen aus einem

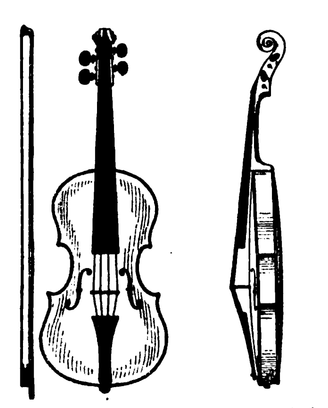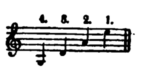


Fig. 22. Violine. Fig. 23. Violine von der Seite.

leicht gewölbten Boden, einer ebensolchen Decke, den Seitenwandungen, genannt „Zargen", die beide verbinden, dem Hals auf dem das Griffbrett ruht, der Schnecke, den Wirbeln, mit denen die Saiten gespannt werden, dem an einem Knopf befestigten Saitenhalter und dem gewölbten Steg, über den die Saiten laufen. Ungefähr in der Mitte der Decke, zu beiden Seiten des Steges sind die zwei F förmigen Schalllöcher angebracht; ein kleines Holzstäbchen, die „Stimme", steht aufrecht zwischen dem Boden und der Decke im Innern des Instrumentes. Die Violine ist mit vier Darmsaiten bespannt, deren eine (die tiefste oder G-Saite) mit Silberdraht umsponnen ist. Die Notierung geschieht im G-Schlüssel, der deshalb den Namen Violinschlüssel angenommen hat. Die Saiten sind in reinen Quinten gestimmt und werden von oben nach unten gezählt:
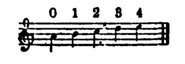


Anm. 1. Die Urform der Violine, die alte Viola, aus der unsere heutige Geige entstanden ist (daher auch die Diminutivform ihres Namens), war fünfsaitig. Aus diesem Grunde hat sich die Bezeichnung „Quinte" (französisch chanterelle) noch jetzt für die höchste Saite erhalten.

Anm. 2. Die Stimmung der Saiten war nicht zu allen Zeiten und bei allen Meistern dieselbe. So stimmte Paganini sein Instrument häufig in as, es, b, f, also einen halben Ton höher als die gebräuchliche Stimmung. Er spielte z. B. in D, wenn das Orchester in Es begleitete.
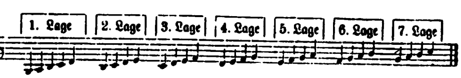
Der Bogen, mit dem die Saiten gestrichen werden, ein Stock aus biegsamem Holz mit Pferdehaaren bespannt, hat am oberen Ende eine Spitze, am untern einen Griff, an dem er gehalten wird, den sog. „Frosch", und die Schraube, welche die Spannung der Haare reguliert. Die Haare werden mit Kolophonium bestrichen, um beim Spielen die nötige Reibung hervorzubringen. Bei der Führung des Bogens ist der Auf- und Abstrich zu unterscheiden; der erstere wird durch das Zeichen ∧, der letztere durch ⊓ angezeigt. Beide Zeichen stehen über der betr. Note, kommen aber nur in Etüden und Konzertstücken

vor. Für gewöhnlich ist der „Bogenwechsel“ der Einsicht und dem Geschmack des Spielers überlassen. Alle Stricharten (legato, non legato, staccato, portamento, tremolando) sind auf der Geige ausführbar. Als besondere Bezeichnungen sind zu merken: „an der Spitze“ oder „am Frosch“, womit der Teil des Bogens bestimmt wird, der ausschließlich für eine Stelle benutzt werden soll. „Col legno“ bedeutet, daß das Holz des Bogens auf die Saite fallen, „pizzicato“ daß die Saite nicht gestrichen, sondern mit den Fingern (wie bei der Harfe, Zither usw.) gezupft werden, „col arco“, daß der Gebrauch des Bogens wieder statthaben soll. „Sul ponticello“ heißt dicht am Steg spielen, wodurch der Ton ein Nebengeräusch erhält; „sul G.“, daß eine Stelle nur auf der 4. Saite gespielt werden, „con sordini“, resp. „senza sordini“, daß der Dämpfer (Fig. 24) auf den Steg gesetzt oder abgenommen werden soll. Der Gebrauch der leeren Saiten wird durch ein über die Note gesetztes o angezeigt. Alle übrigen Töne werden durch Aufsetzen der Finger und Niederdrücken der Saite auf das Griffbrett erzeugt. Man bedient sich dazu des Zeige-, Mittel-, vierten und kleinen Fingers der linken Hand, in der zwischen Daumen und Zeigefinger der Hals der Geige ruht. Der Fingersatz bezeichnet daher den zweiten (Zeige-) Finger mit 1., den dritten mit 2. usw.:

Fig. 24. Dämpfer.

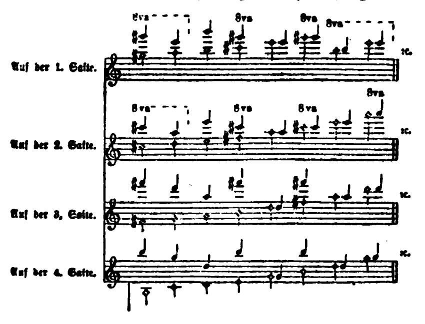


Durch ein Hinaufschieben der Hand kann man diesen Fingersatz auf jeder Saite in höheren Lagen wiederholen. Man nimmt sieben solcher „Lagen“ an, z. B. auf der G-Saite:
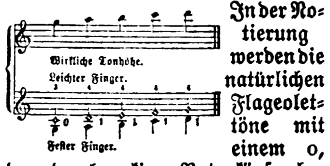


wonach sich folgender Umfang der Violine (mit Hinzufügung ihrer zwei höchsten Töne) ergiebt:

Dieser Umfang wird nach der Höhe noch erweitert durch die „Flageolettöne“. Es sind das Töne, die auf allen Saiteninstrumenten durch Verlegung der Schwingungsknoten erzeugt werden können. Man erhält sie, indem man den Finger leicht auf die Saite legt, ohne sie gegen das Griffbrett zu drücken, und dadurch ihren schwingenden Teil verkürzt. Die Flageolettöne unterscheiden sich von den andern durch ihren Klangcharakter und sind auf der Violine von außerordentlicher Feinheit und Zartheit. Man teilt sie in natürliche und künstliche ein. Die natürlichen Flageolettöne, die entstehen, wenn man die leeren Saiten durch leichte Berührung teilt, sind folgende:



Die eckigen Noten bezeichnen die Griffe, die runden die wirkliche Tonhöhe. Die **künstlichen** Flageolettöne werden durch festes Aufsetzen des 1. Fingers und leichtes Berühren der Saite mittels des 4. Fingers (am leichtesten im Quartengriff) erzeugt, wobei die Duodezime erklingt, z. B.:



In der Notierung werden die natürlichen Flageolettöne mit einem o, oder durch eckige Notenköpfe bezeichnet; bei den künstlichen schreibt man die festaufzusetzende Note in gewöhnlichem rundem, und die leicht zu berührende in viereckigem Format.



Zwei Noten zu gleicher Zeit können auf der Geige in allen Intervallen zu Gehör gebracht werden. Schwer sind diese Doppelgriffe in den höchsten Lagen und sobald das Intervall eine Oktave überschreitet; leicht, sobald eine leere Saite dabei benutzt werden kann. Drei- und vierstimmige Doppelgriffe können nur nach einander (gebrochen, harpeggiert) angegeben werden und klingen nur im Forte gut. Da nie mehr als zwei Töne gehalten werden können, schreibt man besser:



Alle dreistimmigen Akkorde sind auf der Violine möglich, wenn man sie soweit auseinanderlegt, daß sie ein Quinten- oder Sextenintervall in sich schließen.

Die Violine ist das reichste und verwendbarste Streichinstrument. Wie ihre technische Leistungsfähigkeit fast unbegrenzt, so ist ihr Ausdrucksvermögen außerordentlich vielseitig. Im besonderen spricht die Innigkeit des Geigentones die menschliche Empfindung am unmittelbarsten an.

Im Orchester sind die Violinen, wie überhaupt die Streichinstrumente, nicht wie die Bläser solistisch, sondern chorisch vertreten und werden etwa seit Mitte des vorigen Jahrhunderts in zwei gesonderte Gruppen, in die der „ersten" und die der „zweiten" Violinen eingeteilt. Im allgemeinen liegt den ersten Violinen der Vortrag der Kantilene, die Ausführung höherer Lagen und des Passagenwerkes ob; den zweiten wird meist eine kontrapunktierende, begleitende oder füllende Stimme übertragen, doch teilen sie sich auch zuweilen mit den ersten in das melodische Gewebe, oder verstärken sie im Einklang oder in der Oktave. Je stärker die Besetzung der Violinen, desto edler ist der Klang eines Orchesters.

Hier sei nebenbei bemerkt, daß die Geschichte des Geigenbaues ungemein interessant ist, weil die Gesetze, nach denen sich Größe und Schönheit des Tones regeln, trotz allen Suchens noch nicht aufgedeckt sind. Das Geheimnis der alten Meister ist verloren gegangen, und vergebens hat man sich bemüht, ihm auf die Spur zu kommen. Daher werden die alten Instrumente am meisten geschätzt und am höchsten bewertet. Die Frage, ob es ihre Formverhältnisse sind, die ihre Vorzüge bedingen, oder ob es die Art und Behandlung des Holzes ist, oder die Beschaffenheit des verwendeten Lackes, ist noch keineswegs entschieden. Zu den berühmtesten italienischen Geigenbauern gehören Nicola Amati (geb. 1596, gest. 1684), Guiseppe Guarneri (geb. 1683, gest. 1745) und

Antonio Stradivari (geb. 1644, gest. 1737). In Deutschland erfreuen sich die Tiroler (Mittenwalder) Geigen des Jakob Stainer (geb. 1621, gest. 1683) und Mathias Klotz (geb. 1653, gest. 1743) eines besonderen Rufes.

Die Bratsche. (Viola, Alto.) Die Bratsche (von viola da braccio, d. h. Armgeige) ist eine in größeren Verhältnissen gebaute Violine, die eine Quinte tiefer steht. (Fig. 25.) Ihre vier Saiten, von denen zwei mit Silberdraht umsponnen, sind gleichfalls in reinen Quinten gestimmt: Sie wird in der tiefen und Mittellage im Altschlüssel (C-Schlüssel auf der dritten Linie), in der Höhe im Violinschlüssel notiert und hat folgenden Umfang: Im großen und ganzen gilt alles über die Geige Gesagte auch für die Bratsche, nur mit der Beschränkung, daß die tiefere Lage naturgemäß den Charakter des Instrumentes ändert. Es fehlt ihm das Glänzende und leicht Bewegliche der Violine, zu der die Bratsche gleichsam die Altstimme bildet. Im Orchester ist sie, geschickt verwendet, ein charakteristisches Soloinstrument, wird aber gewöhnlich als Füllstimme, für Begleitungsfiguren, oder zur Verdoppelung des Basses in den höheren Oktaven oder im Einklang mit dem Cello benutzt. Im Solostreichquartett vertritt sie die Tenorstimme. Der Klang der Bratsche hat etwas Verschleiertes, und steht in Stärke und Färbung zwischen dem Violin- und dem Celloton; es lassen sich damit wundervoll eigenartige Wirkungen erzielen.

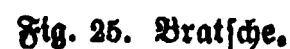


Fig. 25. Bratsche.

Anm. Die von J. S. Bach verwendete Viola pomposa, die eine Oktave tiefer als die gewöhnliche Viola stand, ist durch das Violoncello verdrängt. Dagegen bedient man sich zuweilen noch der Viola d'amore, mit der Meyerbeer im ersten Akt der Hugenotten die Romanze des Raoul begleiten läßt. Sie ist eine größere Bratsche mit sieben Darmsaiten, unter denen sieben Metallsaiten im Einklang mitschwingen. Ihr Klang ist eigenartig und reizvoll. Mit dem Namen Viola alta hat Hermann Ritter in Würzburg eine gleichfalls größere nach seinen Angaben gebaute Bratsche belegt, die durch ihren volleren und freieren Ton als eine entschiedene Verbesserung des Instrumentes zu betrachten ist.

Das Violoncell. (Violoncello, violoncelle.) Das Violoncell (abgekürzt auch Cello genannt), (Fig. 26) ist die Kniegeige, die gleich der älteren, jetzt verschollenen Gambe (Viola da gamba) nicht wie die Geige und Viola im Arm, sondern zwischen den Knieen gehalten und wagerecht mit dem Bogen gestrichen wird. Als Stütze dient häufig ein auf die Erde gestemmter spitzer Zapfen oder Dorn. Die leeren Saiten des Violoncells sind wie die der Bratsche, nur eine Oktave tiefer, gestimmt:

4 3 2 1

Man schreibt die Noten im Baßschlüssel, in der höhern Lage im Tenorschlüssel, in der höchsten im Violinschlüssel. Der Umfang des Violoncello beträgt:



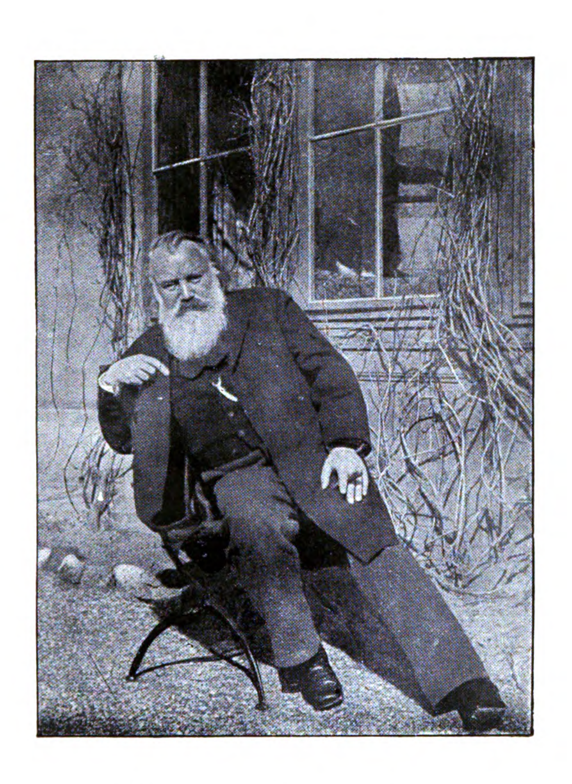
Anm. Tritt der Violinschlüssel nicht nach dem Tenor-

schlüssel, sondern unmittelbar nach dem Baßschlüssel ein, so bezeichnet er zuweilen die tiefere Oktave der angegebenen Noten, wie bei der Notierung der menschlichen Tenorstimme; doch ist dieser Gebrauch veraltet.

Die Art des Fingersatzes, der Doppelgriffe, Stricharten, Dämpfung usw. ist auf dem Violoncell dieselbe wie auf der Geige und Bratsche. Eigentümlich ist in der Behandlung dieses Instruments der Gebrauch des Daumens, der bei den höheren Lagen der a-Saite, sowie als fester Finger der künstlichen Flageolettöne verwendet wird. Als Zeichen für den Daumen findet man über der Note ein ♀. Der Ton des Cellos ist voller als der der Bratsche; die höhere (Tenor-) Lage eignet sich besonders für empfindungsvolle Kantilenen, die tieferen Saiten klingen bei schnellen Tonfolgen leicht rauh. Im Soloquartett übernimmt das Cello die Baßstimme. Im Orchester ist es mindestens zweifach, aber auch acht- und zehnfach vertreten und dient, wo es nicht als melodieführendes Instrument auftritt, als tiefere Füllstimme oder (was das Gebräuchlichste) zur Verstärkung und Verdoppelung des Basses in der höheren Oktave. Wie die Violinen und häufig die Bratschen, können auch die Violoncelle geteilt werden.

Fig. 26. Violoncell.

Der Kontrabaß. (Basso, contrebasse.) Der Kontrabaß oder die Baßgeige (violone) ist die größte Gattung der Violinform (Fig. 27). Das Instrument kann seiner Dimensionen wegen nur im Stehen gespielt werden und ruht zur Wahrung der Resonanz wie das Violoncell auf einem dornartigen Fuße. Die vier Seiten des Kontrabasses sind in Quarten gestimmt: Der Fingersatz weicht von dem der andern Streichinstrumente ab, da es zweier Finger bedarf, um bei der Dicke der Saiten diese um einen ganzen Ton zu verkürzen. Die für den Geiger so wichtigen Handgelenkbewegungen fallen fort; der Bogen wird mit der ganzen Hand umfaßt. Die Notierung geschieht im F- oder Baßschlüssel; die Noten klingen eine Oktave tiefer als sie geschrieben werden. Folgender Umfang: wird zuweilen durch eine fünfte Saite bis zum erweitert; meist jedoch werden die Noten unterhalb des E, die z. B. bei Beethoven vorkommen, eine Oktave höher gespielt. Kontrabaß und Violoncell werden, wenn sie in der Oktave (in der Notation also im Einklang) gehen, in der Partitur auch auf ein System geschrieben. Der Kontrabaß ist die Grundstimme des ganzen Orchesters, er gibt die Fundamente der Harmonien. In größeren Kapellen ist er sechs- bis achtfach vertreten. Wie alle tiefen Instrumente eignet er sich im allgemeinen nicht zu lebhaften Figurationen, weil die Saiten zu viel Zeit brauchen, um in Vibration zu ge-

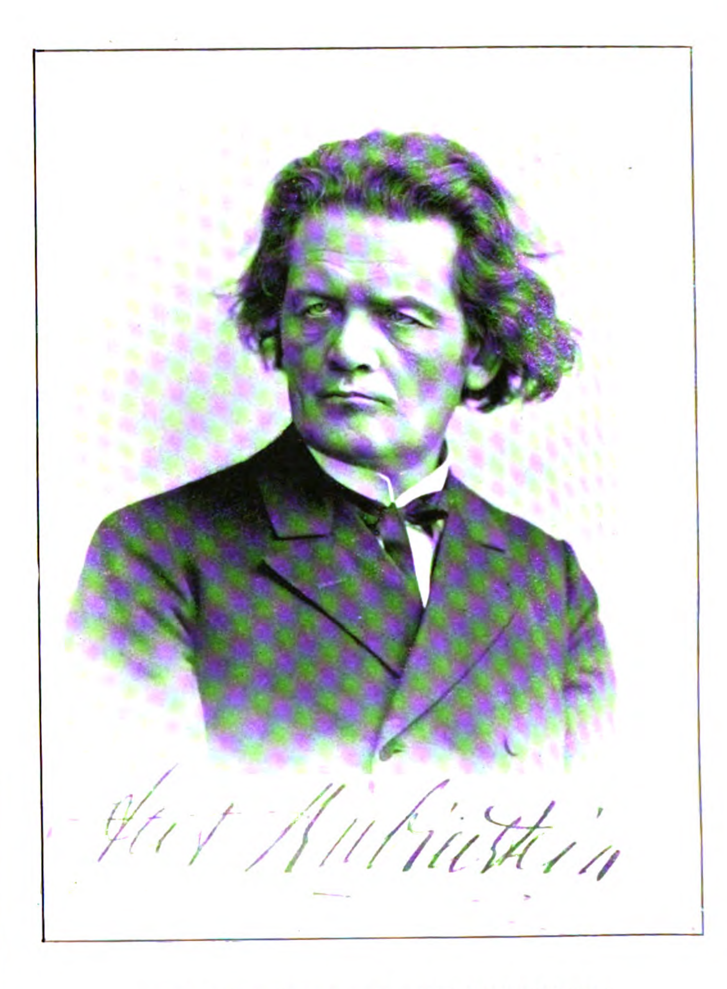


Joh. Brahms.

Johannes Brahms,

geb. 7. Mai 1833 in Hamburg,

gest. 3. April 1897 in Wien.



Anton Rubinstein,

geb. 28. Nov. 1830 in Wechwotynez (Bessarabien),
gest. 20. Nov. 1894 in Villa Peterhof bei Petersburg.

raten, d. h. deutliche Töne zu erzeugen. Kürzere Läufe und Figuren klingen jedoch äußerst charakteristisch. Sie haben etwas Unheilvoll-Drohendes oder Energisch-Kraftvolles. Die Dämpfung kommt so wenig in Anwendung wie Doppelgriffe, obgleich diese mit einer leeren Saite ausführbar sind. Beliebt und von guter Wirkung ist dagegen das Pizzicato der Bässe.

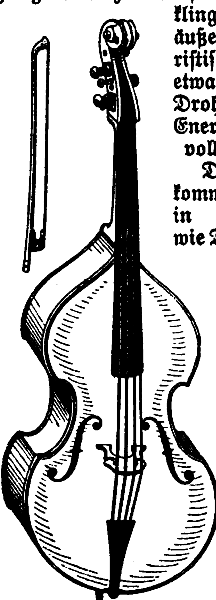


Fig. 27. Kontrabaß.

Anm. Zu den Streichinstrumenten gehört auch die Streichzither. Es ist dies eine Zither (s. d.), die anstatt gerissen, mit einem Violinbogen gestrichen wird. Im Orchester findet das Instrument keine Verwendung.

B. Die Holzbläser.

Zu den Holzblasinstrumenten gehören: die große und kleine Flöte, die Hoboe, das Englische Horn, das Fagott und Kontrafagott, die Klarinette, das Bassethorn, die Alt- und Baßklarinette und das Saxophon. Ihr Name erklärt sich aus dem Material, aus dem sie angefertigt werden. Sie zerfallen in drei Gruppen; in die Instrumente ohne Rohrblatt (Flöte), in die mit einfachem Rohrblatt (Klarinetten, Bassethorn, Saxophone und in die mit doppeltem Rohrblatt (Hoboe, Englisches Horn und Fagott).

Anmerkung. Unter „Rohrblatt" versteht man feine, aus Schilf- oder Zuckerrohr gefertigte Plättchen, die, entweder einzeln auf das Mundstück gebunden oder, zwei aufeinander in einer engen Metallröhre steckend, zum Anblasen des Instrumentes dienen.

Ferner hat man zu unterscheiden zwischen transponierenden und nichttransponierenden Instrumenten. Bei den letzteren erklingt der Ton so wie die Notenschrift ihn anzeigt; bei den ersteren erklingt er höher oder tiefer. Von den Holzbläsern gehören zu den transponierenden Instrumenten das Englische Horn, das Bassethorn, die Klarinetten mit Ausnahme der Klarinette in C, die Saxophone mit Ausnahme des Saxophons in C.
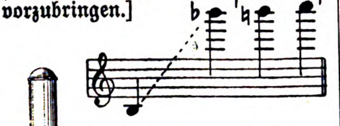
Anmerkung. Die Erscheinung des „Transponierens" ist daher gekommen, daß die je nach der Länge des Rohres jedem Blasinstrumente eigentümliche Stimmung, sein Naturklang, d. h. sein bei geschlossenen Klappen und Zügen erzeugter Grundton, in der Notierung stets als C angenommen wird. Dadurch bleibt die Applikatur für den Spieler dieselbe. Ist dieser Grundton in Wirklichkeit nun z. B. B oder D, so wird das Instrument einen Ton tiefer, bzw. höher klingen, als es notiert ist. Umgekehrt wird eine B-Klarinette, um in C-dur zu spielen, in D-dur geschrieben werden müssen.

Die Flöte. (Flauto, Flûte.)

Unsere heutige Flöte, die nicht wie die anderen Blasinstrumente in gerader Haltung, sondern quer gespielt wird, ist etwa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Stelle der Schnabelflöte (flûte à bec) getreten. In älteren Partituren findet sich noch der Zusatz flauto traverso (flûte traversière). Die Flöte ist eine zerlegbare Röhre (Kopf-, Mittelstück, Füßchen) aus Holz, seltener aus Metall, mit konisch gebohrten Tonlöchern, die durch vermittelst Federdrucks zu öffnende Klappen (Ring-

klappen, Syst. Böhm) geschlossen werden. Dadurch, daß sie ohne Mundstück angeblasen, ein Teil des am Rande sich spaltenden Atems, also wie bei den Lippenpfeifen der Orgel direkt eingeführt wird, erhält sie ihren von den übrigen Blasinstrumenten (die Zungenpfeifen sind) so verschiedenen Klangcharakter. Die Flöte wird im Violinschlüssel notiert und kommt hauptsächlich in zwei Gestalten vor: als große und kleine Flöte.

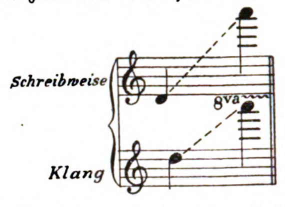
a) Die große Flöte in C (Fig. 28) hat einen Umfang von drei Oktaven. [Die eingeklammerten Töne sind schwierig hervorzubringen.]



Ihr Klang ist in der Mittellage sanft, in der Höhe hell und durchdringend, in der Tiefe von eigentümlich dumpfem Charakter. Die Flöte eignet sich hauptsächlich für bewegliches Passagenspiel, da sie wenig Ausdruck zu geben vermag, es sei denn den des Matten und Blassen. Im Orchester vervollständigt sie die Harmonien in der Höhe und verleiht ihnen eine helle Färbung. In den tieferen Lagen wird ihr Klang leicht von anderen Instrumenten gedeckt und ist daher nur vorsichtig, womöglich solistisch zu verwerten. Die Flöten werden gewöhnlich zu zweien, von neueren Tonsetzern auch zu dreien angewendet.

Fig. 28. Große Flöte.

b) Die kleine (Oktav-) Flöte oder das Piccolo in C (Fig. 29) hat einen Umfang von zwei und einer halben Oktave:



Die Töne klingen eine Oktave höher als sie geschrieben sind. Der Klang ist scharf, in der höchsten Lage (wo im Fortissimo auch noch b^3 h^3 c^4 herausgebracht werden



Fig. 29. Kleine Flöte (Piccolo).

können) verletzend schrill. Allerhand drastische Effekte lassen sich mit der Oktavflöte erzielen; sie kann aber auch die große Flöte nach der Höhe zu ergänzen. Gewöhnlich wird sie, wo nicht ihrer mehrere Verwendung finden, in den Part des zweiten Flötisten geschrieben, der dann je nach Vorschrift zwischen kleiner und großer Flöte wechseln muß.

Bei der Militärmusik sind außerdem noch die große und kleine Flöte in Des im Gebrauch, weil sie das Spielen in Be-Tonarten erleichtern. Sie haben denselben Umfang wie die Flöten in C, gehören aber zu den transponierenden Instrumenten. In Verbindung mit den Trommlerkorps des preußischen Militärs wird auch die sog. Turnerflöte (Querpfeife, Fig. 30) gespielt. Sie kommt in C-, B- und D-Stimmung vor.

Fig. 30. Turnerflöte

Erwähnt sei noch das **Flageolet** (Piffero), die **Stockflöte** (Czakau) und die aus Italien eingeführte **Okarina** (Fig. 31), die zur Familie der Flöten gehören, aber nur als Kuriosa und zu dilettantischen Liebhabereien dienen.

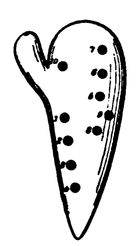
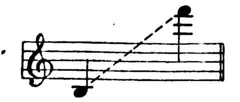


Fig. 31. Okarina.

Die Hoboe. (Oboe, Hautbois, Fig. 32) ist das Stamminstrument der Familie mit doppeltem Rohrblatt. Ihr Mundstück, eine feine Metallhülse, welche die aufeinander gelegten Blättchen umschließt, führt in das 20 Zoll lange, aus Buchsbaum oder Ebenholz gedrehte Rohr, das in einen kurzen Schallbecher ausläuft (Fig. 32). Die Hoboe wird in gerader, fast senkrechter Richtung vom Spielenden gehalten. Die Löcher sind mit Klappen und Ringen nach dem Böhmschen System versehen, das jetzt bei allen modernen Holzblasinstrumenten angewendet wird. Die Hoboe wird im Violinschlüssel geschrieben; ihr Umfang ist:

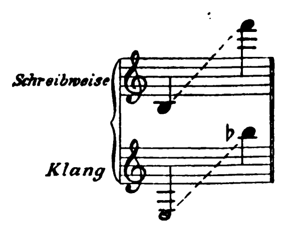


Innerhalb dieses Umfanges können diatonische und chromatische Läufe und Passagen, Sprünge, Triller und alle Arten Verzierungen ausgeführt werden. Der Ton klingt gepreßt, leicht etwas scharf, ist aber mit Ausnahme der tiefsten Noten (unterhalb e [1]) ziemlich gleichmäßig.

Fig. 32. Hoboe.

Der Klangcharakter der Hoboe, die sich hauptsächlich zu Melodieführungen eignet, hat gewöhnlich etwas Objektives; er kann aber zu schüchternem, zärtlichem Ausdruck verwendet werden, besonders auch erweckt er eine ländliche, pastorale Stimmung. Im Orchester, wo die Hoboen zu zweien, in größeren Werken moderner Komponisten auch zu dreien auftreten, dienen sie dazu, die Harmonien zu füllen, soweit sie nicht solistisch oder als Verdoppelung einer anderen Stimme benutzt werden. Sie sind in allen Zivil- und Militärkapellen vertreten. Wie die Flöte kommt auch die Hoboe, jedoch seltener in der Kammermusik vor.

Das Englische Horn. (Corno inglese, Cor anglais.) Das Englische Horn ist eine Alt-Hoboe, d. h. es steht eine Quinte tiefer als die gewöhnliche, also in F. Es wird im Violinschlüssel notiert, und gehört zu den transponierenden Instrumenten. Sein c klingt wie f usw. Der Umfang ist derselbe wie bei der Hoboe:



Da auch die Applikatur dieselbe ist, können die meisten Hoboisten zugleich das Englische Horn blasen. Entsprechend seiner tieferen Lage ist es weniger beweglich als die Hoboe. In der äußeren Gestalt unterscheidet es sich von ihr durch die Größe, die Form des Schallbechers und das gebogene Mundstück (Fig. 33). Der Klangcharakter

ist dunkler, verschleierter, unendlich schwermütig. Der Ton ist zu eigentümlich ausdrucksvoll, als daß das Englische Horn einfach zur Füllung der Harmonie benutzt werden sollte. Wenigstens empfindet der gute Geschmack, ähnlich wie bei anderen markanten Instrumenten: der Baßklarinette, dem Kontrafagott usw., darin einen Mißbrauch. Für seine

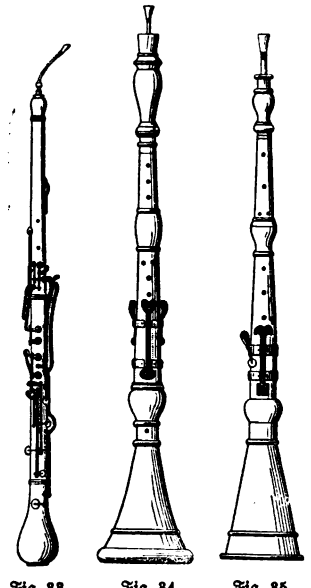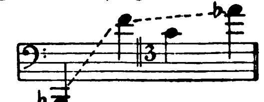


Fig. 33. Englisches Horn. Fig. 34. Diskant-Hoboe. Fig. 35. Althoboe.

solistische Verwertung im Orchester sind charakteristische Beispiele in der „Jüdin“ (wo es zu zweien angewendet wird), in „Tristan und Isolde“ usw. zu finden.

Von älteren, nicht mehr gebräuchlichen Hoboen seien noch die Oboe d'amore in A (Fig. 34) und die Oboe da caccia in F (Fig. 35) erwähnt. Es waren tiefer und sanfter klingende Oboen, die wir z. B. bei Bach häufig (meist zu zweien) angewendet finden. Zum Zweck von Aufführungen älterer Werke hat man neuerdings mit Glück auf sie zurückgegriffen.

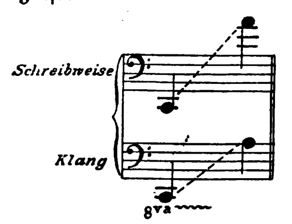
Das Fagott. (Fagotto, Basson). In dem üblichen Quartett der Holzbläser, in dem Flöte und Hoboe den Diskant, die Klarinetten gewissermaßen den Alt vertreten, nehmen die Fagotte die Tenor- und Baßstimme ein. Das Fagott (Fig. 36) gehört zu den nichttransponierenden Instrumenten mit doppeltem Rohrblatt. Es wird durch ein gebogenes Mundstück angeblasen, das in das kürzere der beiden aneinandergelegten Rohre führt; das längere endet in einen nach oben gerichteten Schalltrichter. Der Mechanismus der Löcher und Klappen ist der gleiche wie bei Flöte und Hoboe. Das Fagott wird im Baßschlüssel und in der höheren Lage im Tenorschlüssel notiert und hat folgenden Umfang:



Der Klang ändert sich in den verschiedenen Lagen; in der Tiefe hart und stark, wird er nach oben zu immer weicher und dünner. Im Orchester, wo das Fagott zu zweien (neuerdings zu dreien) auftritt, dient es als Füllinstrument oder als Baß (und Tenor) der Harmonie. Die ihm zugemuteten Passagen dürfen nicht zu schnell sein. Eigentümlich ist der Klangfarbe des Fagotts zuweilen der Ausdruck des Komischen. Nach dieser Seite hat sie schon häufig glückliche Verwendung gefunden.

Ein Fagott von größerer Form, mit Schalltrichter aus Metall (in Frankreich ganz aus Messing) ist das **Kontrafagott** (Fig. 37).

Es wird im Baßschlüssel geschrieben, klingt aber eine Oktav tiefer als die Noten anzeigen. Sein Umfang ist:



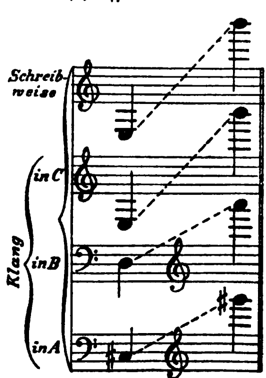
Nur die tiefere Mittellage klingt gut, doch auch sie nur bei langsamem Intonieren. Richtig angewendet, ist das Kontrafagott eine charakteristische Verstärkung des Basses.



Fig. 36. Fagott.

Fig. 37. Kontrafagott.

Die Klarinette. Die Familie der Klarinetten bilden gegenüber den andern Holzbläsern die Gruppe der Instrumente mit einfachem Rohrblatt. Dieses ist auf dem schnabelförmigen Mundstück festgebunden. Der auf solche Weise erzeugte Ton ist wesentlich weicher, klarer und voller als der der Instrumente mit doppeltem Rohrblatt (Hoboen und Fagotte). Seines glänzenden Klanges in der Höhe wegen ist man wohl auf die Bezeichnung Klarinette, Diminutiv von Clarino (Trompete) gekommen. Das Rohr des Instrumentes ist im Umfange weiter als das der Hoboe und mit einem größeren Schalltrichter versehen (Fig. 38). Die Länge des Rohres hängt von der Stimmung, die beabsichtigt ist, ab. Außer der Klarinette in C sind die gebräuchlichsten die in A und B, die zu den transponierenden Instrumenten gehören. Ihr Umfang beträgt drei und eine halbe Oktave; sie werden im Violinschlüssel notiert:



Anmerkung. Der Umfang der Instrumente ist nach der Höhe zu nie scharf begrenzt. Hier wie in allen übrigen Beispielen ist daher nur eine ungefähre Grenze angegeben, über die hinaus es gewöhnlich noch einige unschöne und gefährlich hervorzubringende Töne gibt.
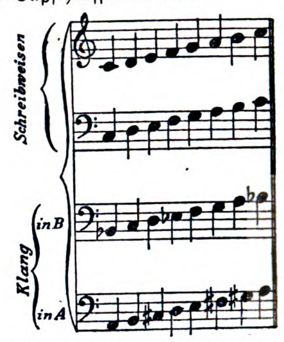
Man unterscheidet vier Register: das tiefe, das einen wilden, fast schaurigen Klang hat (siehe „Freischütz“); das schöne Schalmeiregister



Fig. 38. Klarinette. Fig. 39. Baßklarinette.

(von e¹—b¹); das mittlere, dessen Ton quellend, edel und glänzend ist, und das hohe, das immer spitzer und greller wird. Die Klarinette führt alle Läufe und Figuren aus, füllt im Orchester die Harmonie und eignet sich zum Vortrag ausdrucksvoller Kantilenen, da sie besonders die Fähigkeit hat, den Ton an- und abschwellen und verhallen zu lassen. Sie wird deshalb auch in der Kammermusik gern verwendet (in neuerer Zeit von Brahms).

Die Alt-Klarinetten in F und Es kommen nur noch in England vor. Dagegen findet sich in jedem größeren Orchester die Baß-Klarinette (Fig. 39). Sie steht eine Oktave tiefer als die B- oder A-Klarinette und wird im Violin- oder im Baßschlüssel notiert.



Die Baß-Klarinette ist ein äußerst charaktervolles Instrument, das am schönsten in seiner tiefen Lage klingt. Ein berühmtes Beispiel seiner solistischen Anwendung steht im Einsegnungs-Terzett des letzten Aktes der „Hugenotten“.
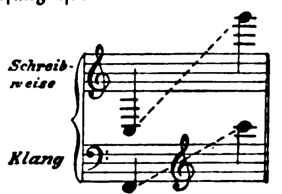
Die Militärmusik verwendet als Ersatz der Violinen auch die höheren Klarinetten in Es, F und As, die ihren Stimmungen entsprechend transponieren.

Das Bassethorn (Corno di bassetto, Cor de basset) ist eine Alt-Klarinette in F, die in einen messingenen Schalltrichter mündet (Fig. 40). Es wird im Violinschlüssel notiert und transponiert um



Fig. 40. Bassethorn.

eine Quinte in die Tiefe; sein Umfang ist:



Die tiefsten Töne sind die schönsten und sehr charakteristisch. Mozart hat Bassethörner in der „Zauberflöte", im Requiem und im „Titus" verwendet. Bei modernen Komponisten sind sie kaum noch anzutreffen.

Das Saxophon. Das Saxophon ist ein nach seinem Erfinder Ad. Sax in Paris benanntes Blasinstrument. Es ist aus Messing gefertigt, gehört aber nach seinem schnabelförmigen Mundstück, das ein Rohrblatt hat, zu der Familie der Klarinetten. So stellt es eine Mischung von Holz- und Messinginstrumenten dar, und diese Zwittergattung gibt auch seinem Klange den eigentümlichen Charakter. Der Ton ist dem der Klarinette verwandt, aber stärker, metallischer als dieser. Das Saxophon kommt in fünf verschiedenen Größen vor: als Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton- und Baß-Saxophon. Die kleinste (Sopran-)Gattung hat die Form der Klarinette (Fig. 41); die vier andern die einer Tabakspfeife (Fig. 42). Das Saxophon gehört zu den transponierenden Instrumenten; die vorkommenden Stim-

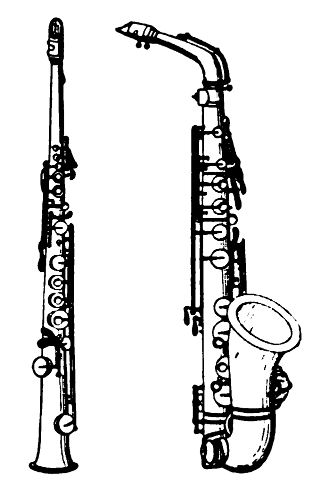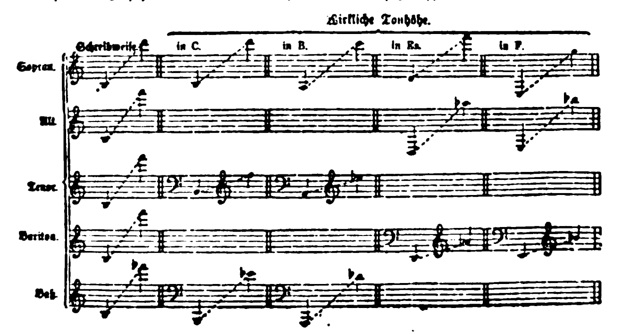


Fig. 41. Sopran-Saxophon. Fig. 42. Alt-Saxophon.

mungen sind: C (für Sopran, Tenor, Baß), F (für Sopran, Alt, Bariton), Es (für Sopran, Alt, Bariton) und B (für Sopran, Tenor, Baß). Die Notierung ist im Violinschlüssel:



Das Instrument kann alle Töne dieses Umfanges in chromatischer Folge ausführen; die Technik ist die der Holzbläser. Die Klangfarbe ist in allen Lagen ziemlich gleich, unterscheidet sich aber nach den Stimmungen. In Deutschland ist das Saxophon nicht eingeführt, dagegen ist es in Frankreich und Belgien, besonders bei der Militärmusik, seit langem im Gebrauch.

C. Die Instrumente von Messing.

Zu den Messinginstrumenten gehören: das Horn, die Trompete, das Kornett, die Posaune und die Tuba.

Das Horn (Corno, cor). Das Horn rechnet seiner Natur nach zu den Messinginstrumenten; sein Ton unterscheidet sich jedoch wesentlich von dem der übrigen Instrumente dieser Gruppe und ist eher dem Tone der Holzbläser verwandt. Daher werden im Orchester die Hörner gewöhnlich in Verbindung mit den Holzbläsern verwendet, oder sie bilden eine Gruppe für sich.

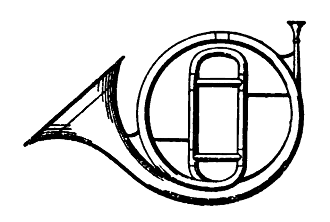
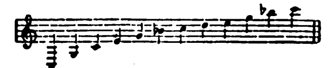


Fig. 43. Waldhorn.

Die Urform des Hornes ist das Natur- oder Waldhorn (Fig. 43). Das kreisförmig in sich gebogene, allmählich sich erweiternde Rohr mündet in einen breiten geschweiften Schalltrichter (Stürze); das Mundstück ist wie das Ganze von Messing. Der Spieler hält das Instrument mit der linken Hand in etwas schräger Richtung vor sich, die rechte an dem nach unten gekehrten Schalltrichter. Nur in seltenen Fällen, wenn ein ungewöhnlich starker Klang als besonderer Effekt beabsichtigt ist, wird die Stürze auf eine entsprechende Bemerkung des Komponisten nach oben gewendet. Die Notierung des Hornes erfolgt im Violinschlüssel, bis auf die Töne der tiefsten Oktave, die gewöhnlich im Baßschlüssel geschrieben werden. Man unterscheidet auf dem Waldhorn offene oder Naturtöne und gestopfte. Die offenen Töne werden nur mit dem Atem des Bläsers erzeugt und geben die natürlichen Klänge der harmonischen Schwingungsteilungen des Rohres:



Die zwischen den offenen Tönen liegenden chromatischen Stufen können nur durch „Stopfung" hervorgebracht werden, indem man mit der rechten Hand den Schalltrichter ein viertel, ein drittel, halb oder drei viertel schließt. Diese gestopften Töne klingen wesentlich anders als die offenen; sie sind matt und dumpf, zuweilen rauh, schwerer zu intonieren und unter sich ungleichmäßig. Deshalb beschränkten sich die älteren Meister, denen das Ventilhorn noch nicht zu Gebote stand, in ihren Werken meist auf die Naturtöne und wandten die gestopften Töne nur mit Vorsicht an.

Die Erfindung des Ventilhornes (cor à pistons, cor à cylindres) ist für die Technik des Instrumentes und für die moderne Instrumentation von größter Bedeutung geworden. Vermittels Zügen und Ventilen, die ein schnelles Wechseln der Stimmung ohne Wechsel des Bogens herbeiführen, ist auf dem Ventilhorn die Möglichkeit vorhanden, alle Töne offen an-

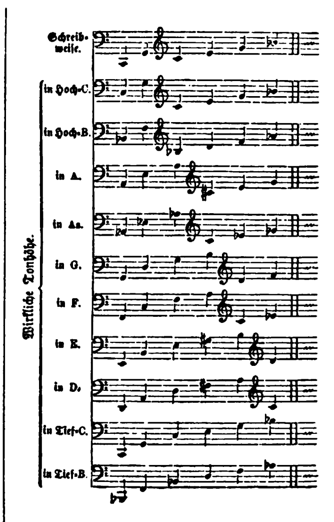
zugeben. Durch diesen Vorteil hat das Horn erst seine vollständige Verwendbarkeit im Orchester erlangt. Die oft wiederholte Behauptung, daß sich das Ventilhorn im Klange ungünstig vom Waldhorn unterscheide und Zartheit und Poesie vermissen lasse, ist in das Gebiet der Fabel zu verweisen.



Fig. 44. Aufsatzbogen. Fig. 45. Einsatzbogen.

Im Gegenteil, ein geschickter Hornist wird auf dem Ventilhorn besser binden und damit den Vortrag einer Melodie schöner gestalten können. Die Ventilhörner haben die Naturhörner vollständig verdrängt und sind jetzt ausnahmslos in allen Orchestern zu finden.

Das Horn gehört zu den transponierenden Instrumenten. Es kommt in den Stimmungen hoch-C und B vor, in A, As, G, F, E, Es, D, in tief-C und B, seltener in tief-A und H, in Des, Fis, Ges und hoch-H. Die verschiedenen Stimmungen werden durch Auf- und Einsatzbögen erzeugt (Fig. 44 u. 45), die je nach Bedarf von verschiedener Größe dem Instrument einverleibt werden. Die Notation erfolgt, in der Partitur wenigstens, stets in C-dur, in welcher Tonart das Stück auch steht, und nur die Angabe der betreffenden Stimmung ergibt die wirkliche Höhe des vorgezeichneten Tones. (Das Hoch-C-Horn transponiert also nur im Baßschlüssel, das Tief-C-Horn um eine Oktave im Violinschlüssel.)



Um Versetzungszeichen möglichst zu vermeiden, wird man die Wahl der Stimmungen nach dem Gang der Modulationen richten, in denen sich das Stück bewegt. Da fast immer mehrere Hörner verwendet werden, haben die Komponisten durch Zusammenstellung verschiedener Stimmungen für größere Freiheit in der modulatorischen Bewegung gesorgt. So kann die Grundtonart mit der Tonart der Ober- und Unterdominante, in Moll mit der Paralleltonart zweckmäßig verbunden werden. (Also in C-dur: ein Horn in C, ein anderes in G- oder F-dur; in C-moll: das zweite in Es- oder As-dur usw.) Im allgemeinen ist es leichter, auf Hörnern von hoher Stimmung tiefere Töne, auf solchen von tieferer Stimmung hohere Töne zu erzeugen; sehr schwierig und selten verwendet sind die unter dem tiefen C liegenden Töne:

Die günstigsten Stimmun-

gen des Instrumentes sind die mittleren (Es—Ges), und in der Praxis hat sich die Gewohnheit herausgebildet, alles (transponierend) auf dem F-Horn zu blasen. Nur in Werken, die andauernd eine hohe Lage in Anspruch nehmen, bedienen sich manche Hornisten lieber des Hornes in Hoch-B. Obgleich nun bedeutende Musiker gegen diese Egalisierung der Stimmungen von jeher protestiert haben, so ist doch kaum etwas Stichhaltiges dagegen einzuwenden. Freilich gilt dies nur für die Ausführenden; der Komponist wird immer gut tun, zur leichteren Uebersicht seiner Partitur, die Hörner den von ihm verwendeten Tonarten gemäß in verschiedenen Stimmungen zu notieren. Innerhalb jeder einzelnen Stimmung unterscheidet man die hohe und die tiefe Lage. Die meisten Hornisten beherrschen infolge der Art ihres Ansatzes und des engeren oder weiteren Mundstückes, dessen sie sich zu bedienen gewöhnt sind, entweder nur die eine oder die andere Lage. Sie finden demgemäß im Orchester als „erster" oder „zweiter" Hornist Verwendung, eine Trennung, die um so sorgsamer aufrecht erhalten wird, als ohnehin bei keinem andern Blasinstrument die Sicherheit des Tonansatzes so schwierig und so häufigen Unfällen ausgesetzt ist wie beim Horn. Als Solo-Instrument eignet sich das Horn für die auf den Naturtönen beruhenden Jagdfanfaren, vornehmlich aber zum Vortrag edler, getragener Melodien. Verzierungen und Triller sind nur in mittlerer Lage gut ausführbar. Wird es nicht solistisch verwendet, so dient das Horn als Mittel- oder Baßstimme zur Füllung der Harmonie; selten werden ihm Begleitungsfiguren übertragen. Die älteren Komponisten wendeten gewöhnlich zwei, höchstens drei Hörner an; das moderne Orchester hat in der Regel ihrer vier, doch kommen auch sechs und acht Hörner vor. Bei mehrfacher Besetzung bilden sie häufig im Orchester einen selbständigen Klangkörper für sich.



Fig. 46. Posthorn.

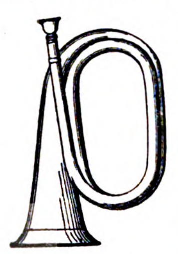
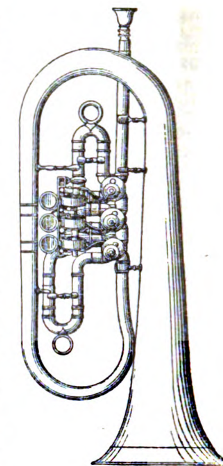


Fig. 47. Buglehorn.



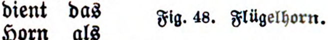


Fig. 48. Flügelhorn.

Fig. 49. Baß-Flügelhorn.

Anm. 1. Die primitivste und kleinste Form des Naturhornes hat sich im Posthorne (Fig. 46) erhalten. Es sind darauf einige Naturtöne in C- und B-Stimmung hervorzubringen. Das Signal- oder Buglehorn (Fig. 47) gehört nach Form und Klang zur Gattung der Trompeten. Es kommt in verschiedenen Stimmungen vor und besitzt 7—8 Naturtöne. Mit Klappen versehen (Klappenhorn) vermag es die zwischenliegenden Intervalle anzugeben. Seine vervollkommnete Form ist das Flügelhorn (Fig. 48) mit drei Ventilen, das meist in B steht. Mit dem Alt-Tenor- und Baßflügelhorn (Fig. 49) bildet es in den Militärorchestern, gewöhnlich doppelt besetzt, eine Instrumentengruppe für sich.

Anm. 2. In französischen und belgischen Militärmusikkorps findet man die Saxhörner, die, wie die Saxophone (siehe Holzbläser) ihren Namen von ihrem Erfinder A. Sax in Paris tragen. Sie haben gleichfalls nichts mit dem Klangcharakter des Hornes zu tun; die kleinen Gattungen (Sopran, Alt) sind vielmehr trompetenartige, die tieferen (Tenor, Baß und Kontrabaß) tubenartige Instrumente. Letztere haben Wagner die Anregung zum Bau seiner Tuben im „Ring des Nibelungen" gegeben. Die Saxhörner gehören zu den transponierenden Instrumenten und stehen in B und Es.

Die Trompete (Tromba [Clarino], trompette). Die Trompete vertritt in der Gruppe der Messinginstrumente den Diskant. Sie ist



Fig. 50. Naturtrompete. Fig. 51. Ventiltrompete.

in kleineren Verhältnissen gebaut und gibt die Töne des Hornes um eine Oktave höher an. Das in sich zurückgewundene Schallrohr ist nicht wie beim Horn gebogen, sondern gerade in der Richtung vom Mundstück zum Trichter, und wird vom Spieler in wagerechter Haltung angeblasen. Wie beim Horn unterscheidet man zwischen Naturtrompeten (Fig. 50) und Ventiltrompeten (Fig. 51 u. 52). Die Ventile dienen dazu, die zwischen den Naturtönen liegenden Intervalle hervorzubringen. Die Trompete gehört zu den transponierenden Instrumenten. Die Stimmungen werden, wie bei den Hörnern, vermittelst

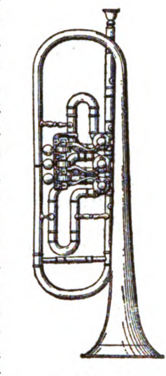


Fig. 52. Ventiltrompete.

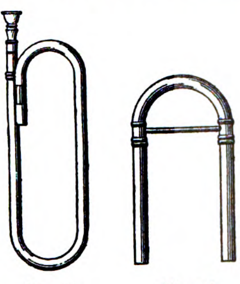


Fig. 53. Aufsatzbogen. Fig. 54. Einsatzbogen.

Auf- und Einsatzbögen (Fig. 53 u. 54) gewechselt. Die Trompete wird im Violinschlüssel notiert; ihr Umfang ist im allgemeinen folgender:
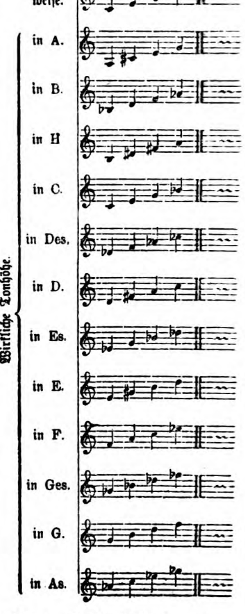


hängt aber in seiner Brauchbarkeit von der Stimmung ab. Die tief stehenden Trompeten (in A—D) müssen auf die tiefe Lage, die hochstehenden (in Es—As) auf die höhere Lage verzichten. Die höchsten (eingeklammerten) Noten werden von unsern Bläsern überhaupt nur schwer hervorgebracht. In den Werken älterer Meister finden wir sie dagegen häufig, so bei Bach und Händel, zu deren Zeit die Kunst des „Clarinblasens" in hoher Blüte stand. Die Naturtrompeten werden nur noch auf der Bühne zu Signalen und Fanfaren gebraucht; in den Orchestern sind sie durch die Ventiltrompeten vollständig verdrängt. Ihre gestopften Töne wurden übrigens weit seltener als die des Naturhornes verwendet. Heutzutage ist der gestopfte Trompetenton, der auf der Ventiltrompete durch einen Dämpfer (Fig. 55) erzeugt wird, nur noch als besonderes Effektmittel bekannt. Als eigentümlicher Trompeteneffekt sei auch der sog. „Zungenschlag" erwähnt, d. h. das vielfache Wiederholen desselben Tones im schnellsten Tempo (vermöge des schnellen Sprechens der Silben tiketiketike usw.): der eine trillerartige Wirkung hat.



Fig. 55. Trompetendämpfer.

Die Notierung der verschiedenen Trompeten und ihre wirkliche Tonhöhe mag die Tabelle auf der folgenden Spalte veranschaulichen. Von diesen Stimmungen wird von unsern Bläsern diejenige in B fast ausschließlich bevorzugt.

Der Ton der Trompete ist hell und glänzend, im forte schmetternd, im piano, geschickt verwendet, von reizvoller Wirkung. Bei der Militär- und Tanzmusik wird die Trompete meist als melodieführendes Instrument verwendet. Im Symphonie- und Opernorchester diente sie früher zur Füllung der Harmonie, sowie in kadenzierenden, auf den Naturtönen beruhenden Formeln fast nur dazu, den Abschlüssen höheren Glanz zu verleihen. Seit Erfindung der Ventile hat auch die Trompete erst freie Verwendbarkeit erlangt und beteiligt sich in mannigfacher Weise an dem bunten Leben der modernen Instrumentation. Sie ist im Orchester gewöhnlich zweifach, bei modernen Komponisten, z. B. Wagner, zuweilen dreifach besetzt.



Bei der Militärmusik sind außer den gewöhnlichen auch Alttrompeten

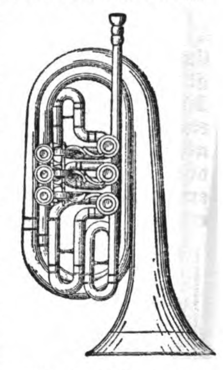
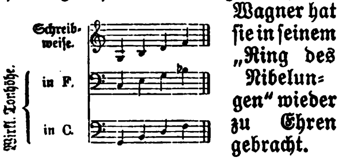


Fig. 56. Baßtrompete.

und Tenortrompeten in B, sowie Baßtrompeten im Gebrauch. Die Baßtrompete (Fig. 56) kommt in F, Es, D, C, B und As vor und gibt die Töne eine Oktave tiefer als die gewöhnliche Trompete gleicher Stimmung an, z. B.:
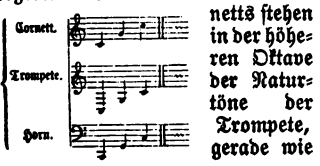


Wagner hat sie in seinem „Ring des Nibelungen" wieder zu Ehren gebracht.

Anm. 1. Die Zugtrompete (in F), ein nach Art der Posaunen (s. d.) gebautes Instrument, ist früher in Frankreich und England im Gebrauch gewesen. Als Abart ist ferner die Holztrompete oder Schalmei zu nennen. Die Holztrompete, ähnlich dem englischen Horn gebaut, jedoch mit einem Trompetenmundstück und mit nur einem Ventil, steht (nichttransponierend) in C und hat nur die Naturskala. R. Wagner hat diesem Instrumente im dritten Akt des „Tristan" die Melodien des Hirten übertragen, die man gewöhnlich auf dem englischen Horn, für das sie auch notiert steht, vortragen hört.

Anm. 2. A. Sax in Paris hat nach Analogie seiner Hörner auch eine besondere Art Trompeten bauen lassen, hohe und tiefe, die in B und Es stehen. Mit Ausnahme jedoch der beiden kleinen Oktav- und Dezimentrompeten, die vorübergehend Aufsehen erregten, haben diese Saxtrompeten selbst in Frankreich keine Aufnahme in den Orchestern gefunden.
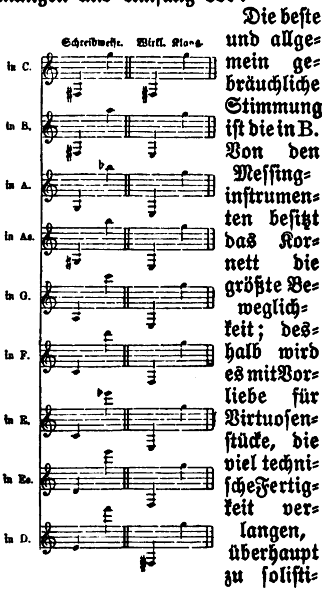
Das Kornett (Cornetto, cornet à pistons). Das Kornett ist ähnlich wie die Trompete gebaut, nur ist sein Rohr kürzer und dicker, das Mundstück und der Schalltrichter etwas größer (Fig. 57). Das Kornett ist stets mit drei Zylinder- oder Pistonventilen versehen, die eine vollständige chromatische Skala ergeben. Die Naturtöne des Kornetts stehen in der höheren Oktave der Naturtöne der Trompete, gerade wie



diese in der höheren Oktave der Naturtöne des Hornes stehen.

Tatsächlich haben jedoch Kornett und Trompete fast den gleichen Umfang, weil die Kraft des menschlichen Atems nicht ausreicht, die Töne der höchsten Oktave des Kornetts hervorzubringen. Da aber nach der obigen Uebersicht die Töne des Kornetts in ein anderes Register des Instrumentes gehören als die gleichen Töne auf der Trompete, so unterscheiden sie sich auch von diesen im Klange, dessen Charakter zwischen Trompete und Horn liegt. So erklärt sich zugleich der Name des Instrumentes (Kornett von corno = Horn).

Das Kornett wird im Violinschlüssel geschrieben und gehört (mit Ausnahme des Kornetts in C) zu den transponierenden Instrumenten. Es kommt in folgenden Stimmungen und Umfang vor:



Die beste und allgemein gebräuchliche Stimmung ist die in B. Von den Messinginstrumenten besitzt das Kornett die größte Beweglichkeit; deshalb wird es mit Vorliebe für Virtuosenstücke, die viel technische Fertigkeit verlangen, überhaupt zu solisti-
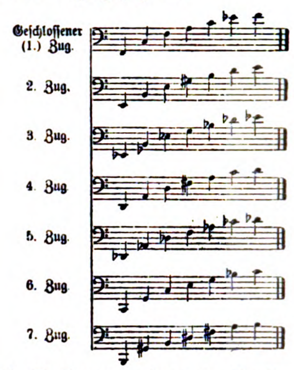
schem Vortrag verwendet. In Frankreich, wo sie am meisten verbreitet, sind die Kornetts (stets zu zweien) auch im Opernorchester vertreten. Meyerbeer und Gounod („Hugenotten", „Afrikanerin", „Faust") haben sich ihrer wirkungsvoll bedient. Da sie mit den Trompeten im Einklang stehen, können sie in deutschen Orchestern ohne weiteres durch Ventiltrompeten ersetzt werden.



Fig. 57. Kornett.

Anm. Bei der Militärmusik sind außer dem Kornett in B auch das Piccolokornett und das Altkornett in Es eingeführt.

Die Posaunen (Tromboni). Die Posaunen bilden für sich die Familie der Zuginstrumente. Ihr langes, gabelförmiges Rohr besteht aus zwei ineinanderschiebbaren Teilen. Dieses Doppelrohr kann durch eine Armbewegung der Bläser verlängert oder verkürzt werden, wodurch der Grundton mehrfach verändert wird. Rechts (vom Spieler) endet das Rohr in das Mundstück, links in den nach vorn zurückgebogenen Schalltrichter. Bei geschlossenem Zuge (d. h. wenn das eine Rohr vollständig in dem andern steckt, vgl. Fig. 58) ergibt die natürliche Resonanz des Rohres die jedem Blasinstrument eigene Tonfolge; die zwischen den Naturtönen liegenden Intervalle werden durch die „Züge" d. h. durch die Verlängerung der Luftsäule, erzeugt, so daß eine chromatische Skala wie bei den Ventilinstrumenten gewonnen wird. Es gibt auf jeder Posaune 7 Züge, z. B.:



Die Notierung erfolgt im F-(Baß-) Schlüssel und in den höheren Lagen im C- (Alt- und Tenor-) Schlüssel. Die Noten erklingen wie sie geschrieben stehen, denn die Posaunen gehören, obwohl jede, wie wir gesehen, ihre Grundstimmung hat, zu den nicht-transponierenden Instrumenten. Man unterscheidet vier nach ihrer Größe und ihrem Charakter eingeteilte Arten: die Sopran- oder Diskantposaune, die Altposaune, die Tenorposaune und die Baßposaune.

a. Die Sopranposaune (Cornetto), früher in Deutschland sehr bekannt, ist gänzlich außer Gebrauch gekommen. Sie war die kleinste und vertrat die höchste Stimmlage.

b. Die Altposaune (trombone alto, Fig. 58). Sie gehört zu den kleineren Formen; ihr Grundton ist Es, da sie bei geschlossenem Zuge den Es-dur-Dreiklang hören läßt. Ihr Umfang, von dem die höhere Lage gut verwendbar, ist folgender:

Man findet die Altposaune nicht in allen Orchestern; in Frankreich wird sie durch die Tenorposaune ersetzt.

c. Die Tenorposaune (trombone tenore, Fig. 59). Die im Ton beste und auch am meisten verbreitete Gattung, besonders seitdem sie als sog. „Tenorbaßposaune“ mit weiterem Rohr und Schalltrichter gebaut wird und dadurch an Fülle und Wohlklang noch gewonnen hat. Sie steht in B, und ihr Umfang ist:
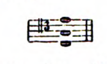
Man schreibt sie im Tenor-, aber auch im Baßschlüssel. In Frankreich, wo sie (wie die Altposaune) auch die Baßposaune ersetzt, hat A. Sax ein Ventil hinzugefügt. Dadurch kann das Instrument augenblicklich in F-Stimmung (eine Quarte tiefer) versetzt werden und erhält die Tiefe der Baßposaune.

Fig. 58. Altposaune.

d. Die Baßposaune (trombone basso, Fig. 60). Sie steht in F (seltener in Es), ihr Umfang ist: Der Baßposaune ist die tiefste Stimme zuerteilt; ihr schwerer ansprechender Ton eignet sich nicht zu schnellen Folgen oder lebhaften Sprüngen.

Die Kontrabaßposaune, die z. B. Richard Wagner im „Nibelungenring“ verwendet, steht in B, eine Oktave tiefer als die Tenorposaune. Ihr Umfang ist: Die Kontrabaßposaune ist wegen des Atems, den sie erfordert, schwer zu spielen. Ihre tiefsten Töne sind nur gelegentlich zur Erzeugung besonders charakteristischer Wirkungen verwendbar. Uebrigens geben sie, im Verein mit den Tönen des Kontrafagotts, dem Orchester seine tiefsten Klangfarben.

Im Orchester sind die Posaunen fast stets zu dreien vereint; in Frankreich sind es drei Tenorposaunen, in Deutschland gewöhnlich zwei Tenor- und eine Baßposaune. In den Partituren sind sie entweder als Tromboni 1. 2. 3., oder einem alten Gebrauche zufolge, als trombone alto, trombone tenore und trombone basso bezeichnet. Man notiert sie entweder im Tenorschlüssel:



oder im Baßschlüssel:

oder auch geteilt:

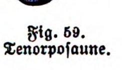


Fig. 59. Tenorposaune.

Kleinere Tanz- und Operettenorchester begnügen sich wohl auch mit einer Baßposaune, die dann gewöhnlich von übler Wirkung ist. Im höheren symphonischen Stil ist die Verwendung einer oder zweier Posaunen selten, doch finden sich bei unsern Meistern auch dafür Beispiele. Der Posaunenchor eignet sich vorzugsweise für getragene Melodien und gehaltene Akkorde. Im piano hat der Ton etwas Erhaben-feierliches, das im besonderen für den Ausdruck reli-

giöser Stimmungen paßt; im forte verleiht er dem Orchester Glanz, kann aber auch von erschütternder, zuweilen von rauher und wilder Wirkung sein. Ein Mißbrauch dieses kräftigsten aller instrumentalen Ausdrucksmittel liegt nahe; gerade in der Verwendung der Posaunen kann ein Komponist die Feinheit seines Geschmackes offenbaren.

Anm. 1. Geschickte Bläser können von dem tiefsten Tone jedes Zuges die untere Oktave erklingen lassen. Diese Töne heißen Kontra- oder Pedaltöne. Auf der Tenor- und auf der Baßposaune lassen sich die ersten vier dieser Töne, jedoch nur in piano und in langsamem Zeitmaß, sehr schwer die letzten drei hervorbringen. Sie sind unter Umständen von guter Wirkung.

Fig. 60. Baßposaune.

Anm. 2. Wie bei den Hörnern, Trompeten und Kornetten, hat man auch bei den Posaunen Ventile angebracht, die die Züge ersetzen sollen. Diese Ventilposaunen kommen gleichfalls als Alt-, Tenor-, Baß- und Kontra-Baßposaunen vor. Sie werden nur bei der Militärmusik gebraucht oder in Ermangelung von Zugposaunen, die der reineren Intonation wegen in jedem Falle vorzuziehen sind.

Die Tuba (Tuba, Tube). Die Tuben bilden eigentlich die Tenor- und Baßstimmen der Flügelhörner (s. d.), aus denen sie durch Vergrößerung hervorgegangen sind. Die Tubenform ist die Trompetenform mit nach oben gerichtetem Schalltrichter; das Mundstück ist am entgegengesetztem Ende im geraden Winkel zum Instrument (wie beim Fagott) angebracht. Vgl. Fig. 61 und 62. Die Ventile der Tuben werden wie die der Hörner mit der linken Hand gespielt.

Anm. Auch die Tuben haben je einen „Pedalton“, der die tiefere Oktave des ersten Naturtones ergibt.

a. Die Tenortuba (auch der Bariton genannt, Fig. 61), kommt im allgemeinen nur bei der Militärmusik vor, wo sie das Violoncello des Streichorchesters vertritt. Sie steht in C oder B und gehört in letzterem Falle zu den transponierenden Instrumenten. Die Tenortuba wird im Baßschlüssel notiert; ihr Umfang ist:

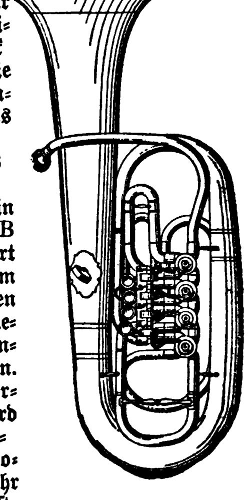
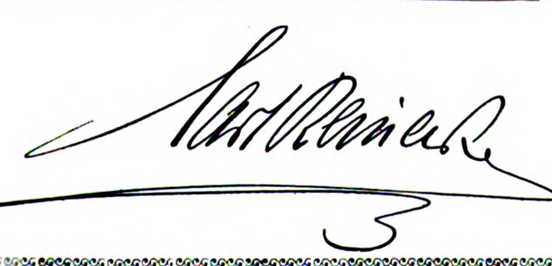


Fig. 61. Tenortuba.

b. Die Baßtuba, (Fig. 62), ist der Grundbaß der Messinginstrumente, wie der Kontrabaß derjenige der Streicher. Sie ist aus dem Bombardon, dem ältern tiefsten Blasinstrument, entstanden. Der verstorbene Generalmusikdirektor der preußischen Musikchöre, Wieprecht, hat den Mechanismus in der nun gebräuchlichen Weise vervollkommnet. Die Baßtuba hat einen edleren und volleren Klang als der Bombardon, der Serpent oder die Baß-Ophikleide (für die noch Meyerbeer schrieb) und hat diese Instrumente alle verdrängt.



Carl Reinecke,

geb. 23. Juni 1824 in Altona, gest. 10. März 1910 in Leipzig.



Max Bruch,

geb. 6. Jan. 1838 in Köln a. Rh.

Sie ist in jedem Blasorchester und in allen größeren Symphonieorchestern vertreten. In letzteren wird sie stets mit den Posaunen vereinigt, mit deren Klang sich der ihrige am besten verschmilzt, und dient dazu, durch Verdoppelung der Baßstimme oder selbständige Führung den Posaunenchor vierstimmig zu gestalten. Die Baßtuba hat drei bis fünf Ventile. Obwohl sie in F-, Es-, C- und B-Stimmung vorkommt, gehört sie (wenigstens in Deutschland) zu den nicht transponierenden Instrumenten, d. h. die Noten erklingen wie sie geschrieben stehen. Die beste und am meisten gebräuchliche Stimmung ist die F-Stimmung, ihr Umfang:

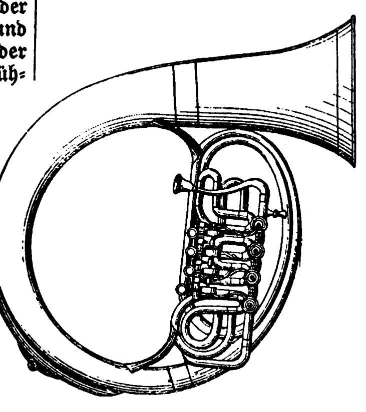


Fig. 63. Helikon.

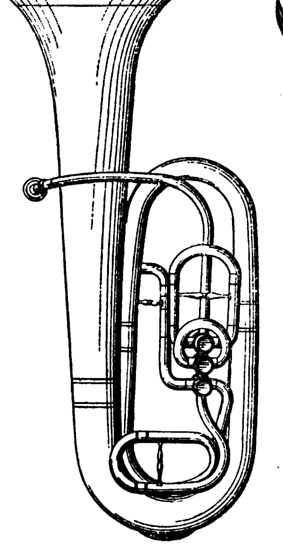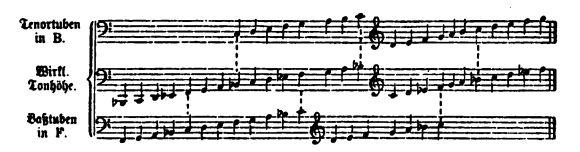


Fig. 62. Baßtuba.

Infolge ihrer langsamen Schallentwicklung eignet sich die Tuba, wo nicht drastische Effekte beabsichtigt sind, nur zu gemessenen Tonfolgen.

Anm. 1. Bei der Militärmusik findet sich die Baßtuba auch in runder Form, genannt Helikon, vor. (Fig. 63.)

Anm. 2. R. Wagner hat für den „Ring des Nibelungen" besondere Tuben bauen lassen. Es sind dies zwei Tenortuben in B, und zwei Baßtuben in F, die er verwendet, teils als selbständige Gruppen, teils, um den Klang der Hörner nach der Tiefe zu verstärken. In der Partitur sind diese Tuben im Baß- und Violinschlüssel geschrieben, wobei auch die F-Tuba als transponierendes Instrument behandelt ist.



D. Die Schlaginstrumente.

Zu den Schlaginstrumenten gehören die Pauken, die Trommeln, die Glocken und Glockenspiele, die Kastagnetten, die Becken, der Tamtam und der Triangel. Man hat zwischen den Schlagwerkzeugen mit bestimmbarer, und denen mit unbestimmbarer Tonhöhe zu unterscheiden. Die erstere Gattung bilden die Pauken und Glocken; sie sind nicht nur rhythmische, sondern im engeren Sinne musikalische Instrumente.

Die **Pauken** (Timbani, timbales). Der tonerzeugende Körper der Pauke ist ein kupferner Kessel,

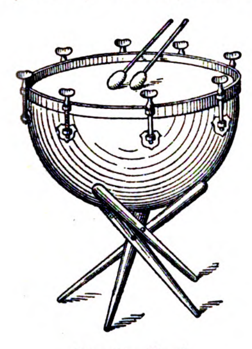
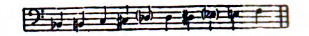
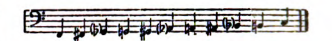


Fig. 64. Pauke.

über den vermittelst eines eisernen Reifens ein Kalbfell gespannt ist, und der auf einem hölzernen Gestell ruht. (Fig. 64.) Am Rande des Kessels angebrachte Metallschrauben ermöglichen eine Umstimmung durch größere An- oder Abspannung des Felles. Zwei Klöppel oder Schlägel aus Holz, je nach Bedarf eines härteren oder weicheren Anschlages mit Leder überzogen oder mit Schwamm oder Filz bedeckt (letzteres ist das Gebräuchliche), dienen einzeln oder zusammen dem Spieler, das Instrument zum Erklingen zu bringen. Die Pauken werden stets zu zweien verwendet; die eine, kleineren Umfanges, kann auf die höheren Töne gestimmt werden:



die andere, größer gebaute auf die tieferen Töne:



Dieser Umfang der Oktave von F zu f darf nicht gut überschritten werden, ohne daß das Fell seinen Klang verliert. Früher, wo die Komponisten die Pauken lediglich für den Wechsel zwischen Tonika und Ober- und Unterdominante in Anspruch nahmen, wurden sie als transponierendes Instrument behandelt und in C (zuweilen auch in F, als ihrer Grundtonart) geschrieben: was dann jede beliebige am Rande durch die Worte Timpani in .... bezeichnete Tonart, z. B. A und d, oder f und B usw. bedeuten konnte: Heutzutage verfährt man freier. Alle Intervalle der Skala, die in den modulatorischen Gang der Komposition passen, werden benutzt, und die Pauken so notiert, wie sie erklingen. Das Umstimmen innerhalb eines Tonstückes erfordert immer eine längere Pause für den Spieler, und dieser muß ein feines Ohr besitzen, um während des Musizierens sein Instrument auf die verlangte Tonhöhe zu bringen. Man hat deshalb schon sog. Maschinenpauken (Fig. 65) gebaut, die der Spieler durch einen Druck auf das Pedal sofort umstimmen kann. Sie sind indessen wenig eingeführt, und meist trifft man in unsern Orchestern die alten

Pauken an, auf denen die Umstimmung nach dem Gehör und mit der Hand erfolgt. Der Ton der Pauke verhallt schnell; er ist daher nur in kurzen Schlägen und in

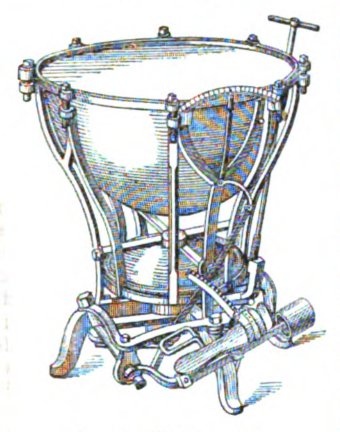


Fig. 65. Maschinenpauke.

schnelleren rhythmischen Figuren zu verwenden. Soll er gleichsam gehalten weiterklingen, so muß man den Wirbel (tremolo) verwenden, der folgendermaßen notiert wird: oder: Auch zweistimmige Intervalle können, auf beiden Pauken zugleich, gespielt werden. Als besonderer Effekt wird die „Dämpfung“ der Pauke benutzt. Sie wird durch ein über das Fell gebreitetes Tuch herbeigeführt und erzeugt einen dumpfen, matten Ton. Neuere Komponisten schreiben nicht selten für drei Pauken, auf die man in unsern größern Orchestern auch rechnen kann. Sie werden von einem Schläger gehandhabt und stellen eine sehr glückliche Bereicherung der Orchestermittel dar. Ausnahmsweise finden sich auch Beispiele in älterer und neuerer Musik, in denen vier und mehr Pauken vorgeschrieben sind. Am weitesten ist Hektor Berlioz gegangen, der im „Tuba mirum“ seiner „Messe des morts“ acht Paar Pauken und zehn Schläger verwendet. Von allen Schlaginstrumenten ist die Pauke dasjenige, das sich am innigsten mit dem Orchesterklang verbindet. Ursprünglich war sie nur die Begleiterin der Trompeten und diente dazu, festlichem Glanze und rhythmischer Energie Ausdruck zu geben. Immer feinsinniger wurde sie dann in das Stimmengewebe des Orchesters hineingezogen, und namentlich ihr piano ist von den Meistern zu mannigfacher und schöner Wirkung benutzt worden. Es sei hier nur an die packende Stelle im Uebergang des dritten zum letzten Satze in Beethovens C-moll-Symphonie erinnert.

Das Glockenspiel (Gariglione, jeu de timbres). Das Glockenspiel bestand früher aus einer Reihe

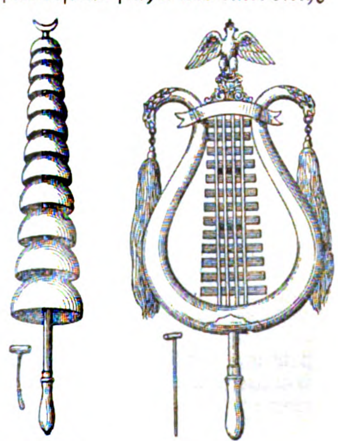


Fig. 66) Glockenspiel. Fig. 67. Glockenspiel (neuere Form).

durch ihre verschiedene Größe abgestimmter Glöckchen, die übereinander auf einem Eisenstabe be-

festigt waren und mit einem kleinen Hammer aus Fischbein mit metallenem Kopf angeschlagen wurden. (Fig. 66.) In neuerer Zeit werden die Glöckchen durch Metallstäbe ersetzt, und das Instrument wird in Lyraform (für Militärmusik Fig. 67), oder als Stahlharmonika, (Fig. 68)

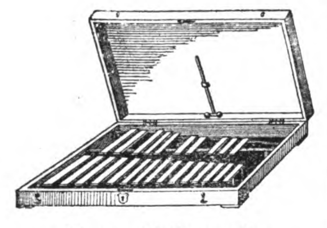


Fig. 68. Stahlharmonika.

gebaut. Im Opernorchester bedient man sich vorzugsweise eines Glockenspiels mit Klaviatur (Fig. 69). Als bekannteste Beispiele aus der Opernliteratur, in denen das Glockenspiel Verwendung findet, seien die Papagenomusik aus der Zauber-

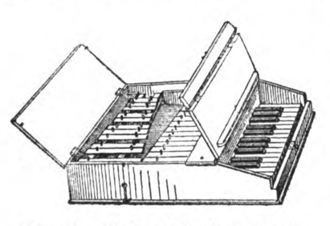


Fig. 69. Glockenspiel mit Klaviatur.

flöte und der Feuerzauber aus der Walküre genannt. Der größte Umfang des Instrumentes ist:



Die höhere Mittellage klingt am besten. Das Glockenspiel wird im Violinschlüssel geschrieben. Mozart in der Zauberflöte hat es wie das Pianoforte auf zwei Systeme und in zwei Schlüsseln notiert. Die Töne klingen eine Oktave höher als sie geschrieben stehen.

Anm. 1. Zwei ähnliche Schlaginstrumente, das Xylophon, bei dem die zum Erklingen gebrachten Stäbe aus Holz (auf einer Unterlage von Stroh), und die Glasharmonika, bei der sie aus Glas sind, kommen im Orchester kaum zur Verwendung. Ihr Ton ist weder stark noch edel genug. St.-Saëns hat einmal das klappernde Xylophon sehr charakteristisch in der „Danse macabre" (Totentanz) benutzt.

Anm. 2. Die eigentlichen, tiefen Glockentöne werden auf frei hängenden, abgestimmten Metallstangen erzeugt, die mit einem Klöppel geschlagen werden, oder auf einem pianoartigen Instrumente neuerer Konstruktion, das die Metallkörper vermittelst einer Klaviatur in Schwingungen versetzt. Diese Glockentöne finden häufig in der Oper, seltener in der Konzertmusik (hier z. B. bei Berlioz) Verwendung und sind nicht immer mit der wünschenswerten Reinheit zu erzielen.

Die Trommel (Tamburo, tambour, caisse). Von den Schlaginstrumenten, die einer festen Tonhöhe entbehren, sind die Trommeln die für das Orchester wichtigsten. Die Trommel kommt als große und als kleine Trommel vor. Wie bei den Pauken wird der Klang durch ein gespanntes Kalbfell erzeugt; es fehlt jedoch der Kessel, der den Pauken die musikalische Resonanz verleiht.

a. Die große Trommel (Fig. 70.) Ihr sehr kurzer, aber im Durchmesser großer Zylinder aus Holz ist auf beiden Seiten mit Fellen bespannt. Am Spannreifen angebrachte Schrauben bewirken wie bei den Pauken das Anspannen und Lockern der Felle. Ein kurzer Schlägel, dessen ziemlich dicker Kopf mit Schwamm, Filz oder Kork überzogen ist, wird zum Schlagen des Instrumentes verwendet. Die große Trommel läßt einen dumpfen, im forte kanonenschlagartigen Ton hören und dient bei der Militär- und Tanzmusik zur Hervorhebung des Rhythmus, im Opern- und Symphonieorchester zur Verstärkung hef-

tiger Akzente. Das Tremolo ergibt ein donnerähnliches Geräusch. Man notiert die große Trommel im Baßschlüssel auf der c-Linie, oder (in Partituren) auf einer alleinstehenden Linie:

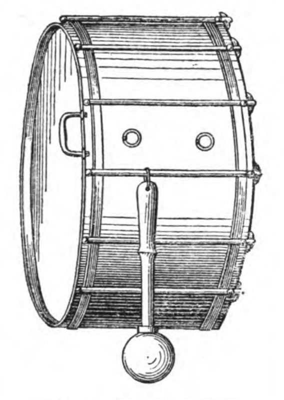


Fig. 70. Große Trommel.

b. **Die kleine (Militär-) Trommel** (Fig. 71). Sie wird beim Marschieren umgehängt; im Orchester ruht sie auf einem niederen Gestelle vor dem Spieler. Sie hat einen schmalen Zylinder aus Messing, zwei quer über das untere Fell gespannte Darmsaiten und wird mit zwei Holzknöppeln

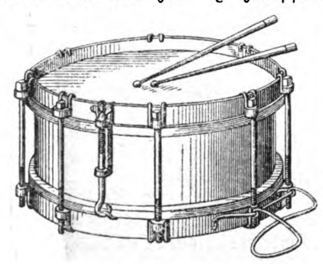


Fig. 71. Kleine Trommel.

geschlagen. Ihr Ton ist flach und hell und hat infolge der mitvibrierenden Saiten etwas Schnarrendes. Die kleine Trommel ist recht geeignet, scharf den Rhythmus anzugeben, und wird deshalb mit Vorliebe beim Marschieren oder zur Erweckung der Vorstellung des Marschierens (bei der Marschmusik) verwendet. Von großer Wirkung ist der, oft als Signal benutzte Wirbel, den man wie bei der Pauke (s. d.) notiert. Man schreibt die kleine Trommel im Violinschlüssel auf der c oder e-Saite:



Die Trommel kann durch ein zwischen das untere Fell und die Darmsaiten geschobenes Tuch „gedämpft" werden; dieser Effekt muß vom Komponisten vorgezeichnet sein. Im Orchester ist die kleine Trommel gewöhnlich einfach vertreten, beim Militär bilden die Trommeln ein Korps für sich.

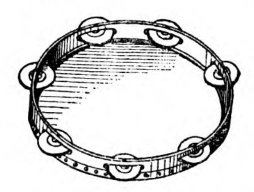


Fig. 72. Tambourin.

Anm. 1. Die primitivste Form, die Handtrommel, hat sich in der Kunstmusik als sog. baskische Trommel oder **Tambourin** erhalten (Fig. 72). Das Tambourin ist ein kleiner, einseitig bespannter Holzreifen, an dessen Rande kleine Schellen und Metallplatten zum Mitklingen befestigt sind. Es wird mit der Hand (von Tanzenden auch wohl gegen Ellenbogen und Kopf) geschlagen, oder in der Luft geschwungen und erzeugt einen kurzen flachen, mit einem schwirrenden Geräusch der Metallkörperchen verbundenen Ton. Bei den Italienern, Basken und Zigeunern dient das Instrument zur Begleitung des Tanzes. Ihm

ähnlich ist der Pandero der Spanier. Im Orchester wird es zur Charakteristik südländischer Tänze gebraucht. Weber in der „Preziosa“ und Bizet in „Carmen“ haben es angewendet.

Anm. 2. Die sog. „Rührtrommel“ ist ein veraltetes Instrument, das nur noch auf der Bühne vorkommt. (Fig. 73.) Ihr hölzerner Zylinder ist bedeutend tiefer als der der kleinen Trommel; die Felle sind statt mit Schrauben mit Stricken gespannt, und es fehlen die Schnarrsaiten. Der Ton der Rührtrommel ist dumpf wie bei der gedämpften Trommel. Gluck bedient sich ihrer in der „Iphigenie in Tauris“.

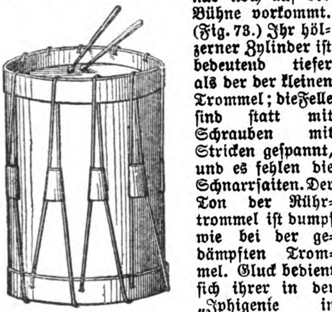


Fig. 73. Rührtrommel.

Die Becken (Cinelli, cymbales). Die Becken sind zwei kreisrunde Teller von Metall, an den Außenseiten mit je einem ösenförmigen Lederriemen als Griff versehen. (Fig. 74.) Man schlägt sie von oben nach unten, oder umgekehrt, so gegeneinander, daß sich die Innenflächen reiben, wodurch ein helles, glänzendes Geräusch erzeugt wird. Die Becken geben dem Orchesterklang meist etwas Sinnliches; sie sind das Instrument der Tanzfreudigkeit und ausgelassener wilder Lust. Anderseits werden sie häufig zusammen mit der großen Trommel verwendet, um ihrem Tone mehr Helligkeit zu geben, und dienen dann bei der Tanz- und Marschmusik lediglich zur Markierung des Rhythmus. Ein besonderer Effekt ist auf einem einzelnen Becken zu erzielen, wenn man es frei schwebend mit einem lederumwickelten Knöppel anschlägt; der Ton ist dann dumpfer und vibrierend. Man notiert die Becken im Baßschlüssel auf der c- oder e-Linie:

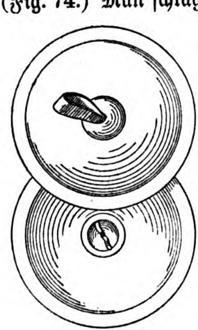


Fig. 74. Becken.

Sind Becken und große Trommel vereinigt, so notiert man sie auch auf ein System und muß dann durch die Zusätze „ohne Becken“ oder „Becken allein“ die Stellen bezeichnen, an denen eines der beiden Instrumente solistisch wirken soll. Die Dauer des Beckenklanges ist immer genau anzugeben, weil das Nachklingen so stark und anhaltend ist, daß es bei kurzen Notenwerten erstickt werden muß. Dies geschieht, indem der Spieler die Becken gleich nach dem Schlage gegen die Brust drückt.

Der Triangel (Triangolo, Triangle). Das aus einer runden Stahlstange gefertigte Dreieck des Triangels ist an einem Winkel offen (Fig. 75). An dieser Stelle wird es freischwebend aufgehängt. Mit einem Metallstäbchen geschlagen, ergibt der Triangel ein helles Geklingel, das lustigen und lieblichen Orchesterstücken einen pikanten Reiz zu verleihen vermag. Durch schnelles wechselseitiges Berühren der beiden Schenkel des oberen Winkels kann man ein Tremolo hervorbringen, das wie bei den Pauken und Trommeln durch einen Triller in der Notation bezeichnet wird. Man

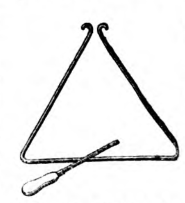
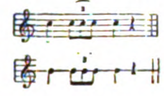


Fig. 75. Triangel.

notiert den Triangel im Violinschlüssel auf der c-Linie, in der Partitur auch auf besonderer Linie:



In kleineren Orchestern wird der Triangel gewöhnlich von dem Spieler der kleinen Trommel mit übernommen.

Die Kastagnetten (castagnette, castagnettes). Die Kastagnetten sind zwei muschelförmige Holzkapseln, die durch eine kurze Schnur verbunden sind. (Fig. 76.) Beim Spielen werden sie in die Handflächen genommen, so daß die Hohlräume der beiden Kapseln aufeinander zu liegen kommen, und dann mit den letzten drei Fingern der Hand gegeneinander geschlagen. Die Kastagnetten sind ein Nationalinstrument der Spanier, die damit die rhythmische Begleitung ihrer Tänze ausführen.



Fig. 76. Kastagnetten.

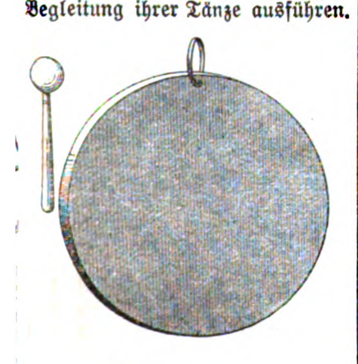


Fig. 77. Tamtam.

Im Orchester bedient man sich ihrer, wo es gilt, dieses nationale Kolorit eines Musikstückes hervorzuheben. Bizet in „Carmen“ und Auber in der Ballettmusik zur „Stummen von Portici“ haben sie angewendet. Die Notierung geschieht wie beim Triangel.

Der Tamtam. Der Tamtam ist eine große runde Metallscheibe mit nach innen gekehrtem Rande. (Fig. 77.) Das Instrument, das aus Indien stammt, wird mit einem Paukenklöppel geschlagen und gibt einen dröhnenden, schaudererregenden Klang. Es ist bei Trauermusiken und dramatischen Schreckensszenen wirkungsvoll zu verwenden. Der Tantam wird im Baßschlüssel notiert.

E Die Harfe (Arpa, harbe).

Die Harfe, das älteste Saiteninstrument aller Kulturvölker, das früher nur ausnahmsweise im Orchester verwendet wurde, gehört seit ihrer Verbesserung zur Doppelpedalharfe, zu den integrierenden Bestandteilen des modernen Instrumentalkörpers. Die einfache Harfe des alten Systems hatte einen Umfang von etwa vier Oktaven und stand in C-dur. Für jede andere Tonart mußte sie umgestimmt werden. Durch Hinzufügung der Pedale konnte später die Umstimmung ziemlich schnell bewerkstelligt werden; das Niederdrücken eines Pedals bewirkte die Erhöhung der Saiten um einen halben Ton. Diese Pedalharfe stand in Es. Ihr Mechanismus genügte indessen nicht, um in allen Tonarten spielen zu können. Das vermag man erst auf der von Sebastian Erard in Paris erfundenen Doppelpedalharfe, (Fig. 78), wenn auch immerhin noch der schnelle Wechsel zu entfernt liegender Tonarten vermieden werden muß. Der Vorteil einer vollständigen chromatischen Skala ist dadurch gewonnen, daß man jedes

(Fortsetzung S. 347.)

Beethovens Werke. Serie 1. Nº 5.

FÜNFTE SYMPHONIE

von

L. VAN BEETHOVEN.

Dem Fürsten von Lobkowitz und dem Grafen Rasoumoffsky gewidmet.

Op. 67.

Allegro con brio. 𝅗𝅥 = 108.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

ff

Fagotti.

Beispiel einer Partitur: Die erste Seite von

Beethovens C-moll-Symphonie (z. S. 352).

Corni in Es.

Trombe in C.

Timpani in C. G.

Violino I.

Violino II.
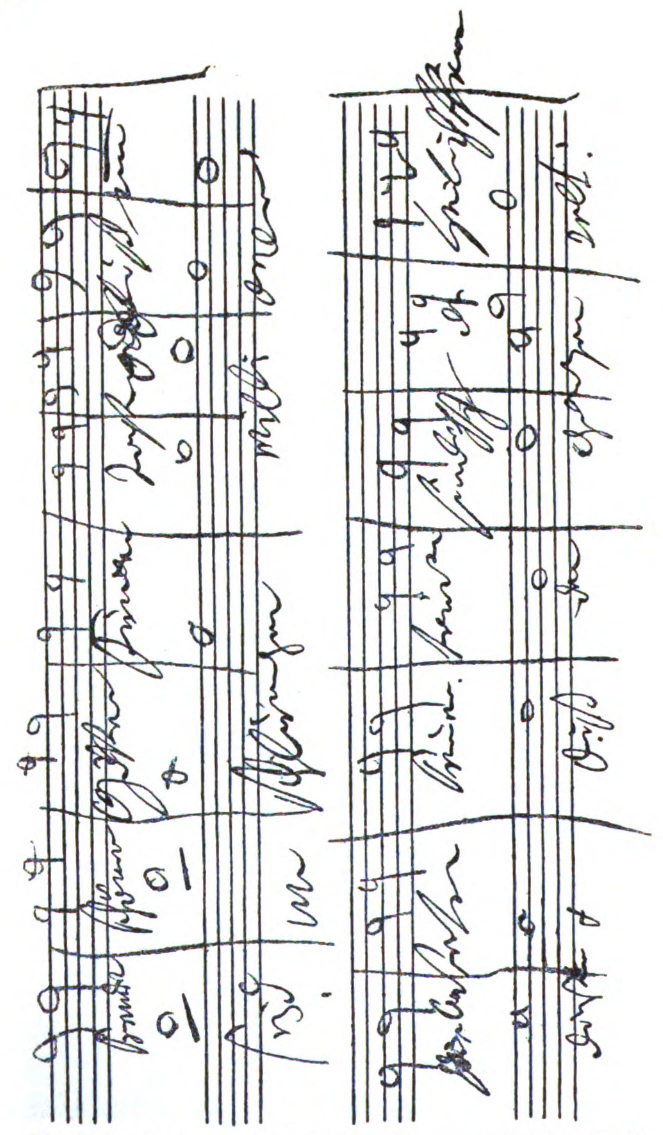
Viola.

Violoncello.

Basso.
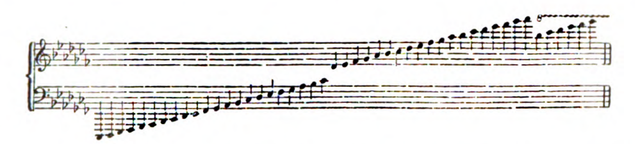
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

B. 5.



Die Noten und Handschrift Beethovens. Chor aus der IX. Symphonie. „Freude, schöner Götterfunken“ (s. S. 352).

der sieben Pedale zweimal herunterdrücken, jede Saite also zweimal um einen halben Ton erhöhen kann. Außer diesen sieben Verschiebungen hat das Instrument ein Pedal, das wie beim Pianoforte die Dämpfung aufhebt. Die Doppelpedalharfe steht in Ces-dur und hat den Umfang von sechs und einer halben Oktave. Eine wertvolle Vereinfachung des Pedalmechanismus ist (1886) der Firma Lyon & Healy in Chicago geglückt, deren seit 1894 auch in Europa eingeführte Harfen infolge des verwendeten Holzes und der Bauart sich durch Schönheit und Fülle des Klangs auszeichnen. Die Noten werden auf zwei Systeme im Violin- und Baßschlüssel geschrieben. Gespielt wird die Harfe mit beiden Händen; zum Anreißen der Saiten bedient man sich des Daumens und der Mittelfinger, der kleine Finger kommt nur ausnahmsweise zur Verwendung. Ein eigentümlicher Effekt der Harfe ist das Glissando, ein leichtes Hinübergleiten der Finger über die Saiten. Auch Flageolettöne sind auf der Harfe hervorzubringen und können von zauberhafter Wirkung sein. Ein dritter Harfeneffekt ist der mit der Hand abgedämpfte Ton. Zwei- und mehrstimmige Griffe werden am besten auf beide Hände verteilt. Es entspricht dem Charakter des Instrumentes recht eigentlich, die Töne der Akkorde nacheinander erklingen zu lassen (den Akkord brechen = arpeggieren). Aus dem Mechanismus der Harfe erklärt es sich, daß chromatische Tonfolgen nur in langsamem Zeitmaß ausführbar sind. Im übrigen ist die Harfe allen anderen Instrumenten an Lebendigkeit überlegen. Daher werden ihr hauptsächlich Verzierungen und Ausschmückungen der Melodie oder rauschendes Figurenwerk übertragen. Die Harfe eignet sich auch



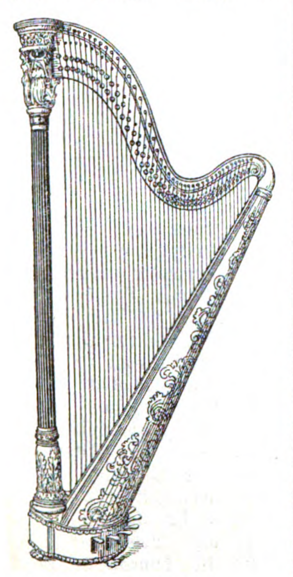


Fig. 78. Doppelpedalharfe.



Fig. 79. Mandoline.

zur Begleitung der Singstimme oder eines melodieführenden Blasinstrumentes. Von besonderem Reize ist der Klang ihrer tieferen Saiten. In größeren Orchestern werden gewöhnlich zwei Harfen verwendet. Doch auch drei, vier und mehr Harfen können für Musikstücke religiösen oder festlichen Charakters von schöner Wirkung sein. Von allen Orchesterinstrumenten ist die Harfe das einzige, das häufiger durch weibliche Spieler vertreten wird.



Fig. 80. Guitarre.

Mandoline, Guitarre, Zither. Zu den Saiteninstrumenten, die gerissen (gezupft) werden, gehören nächst der Harfe: die Mandoline (Fig. 79), die Guitarre (Fig. 80) und die Zither (Fig. 81). Alle

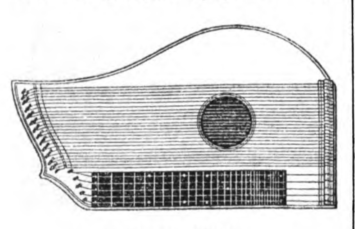


Fig. 81. Zither.

drei Instrumente sind nur noch Liebhaberinstrumente; die Zither allerdings in einer Verbreitung, mit der nur die des Klaviers wetteifern kann. Im Orchester kommen sie jedoch nur ausnahmsweise und zu besondern Zwecken vor, z. B. die Mandoline im „Don Juan" zur Begleitung des Ständchens.

Besetzung. Die vorstehenden kurzen Angaben sollen dazu dienen, dem musikalischen Laien einen Begriff von der Beschaffenheit und dem Wesen der verschiedenen Orchesterinstrumente zu geben. Was sich über ihr Spiel und die Art, es zu erlernen, sagen ließe, würde den Rahmen dieser Skizze überschreiten. Die einschlägige Literatur der Spezialschulen und Studienwerke für Flöte, Violine, Trompete usw. muß hier zu Rate gezogen werden; noch besser wird die Unterweisung eines Fachlehrers Aufklärung verschaffen. Bemerkt sei nur — da dies weniger bekannt —, daß im allgemeinen das Handhaben eines Blasinstrumentes eine besonders schwierige Kunst ist. Der Bläser ist dem Sänger vergleichbar, denn wie dieser arbeitet er mit dem Atem. Gemütsbewegungen und äußere Einflüsse aller Art können seine Disposition zu dem vermindern, was man den „guten Ansatz" nennt. Von diesem aber hängt beim Bläser alles ab, was in den höheren Bereich seiner Kunst fällt.

Die Vereinigung der verschiedenen Instrumentengruppen, die wir mit dem Namen „Orchester" bezeichnen, hat man sich ihrerseits als ein Rieseninstrument vorzustellen, dessen Spieler der Dirigent ist. Die Güte und Leistungsfähigkeit eines Orchesters hängt ab von seiner Zusammensetzung, von seiner Aufstellung und von der Schulung und Leitung, die ihm zuteil wird.

Die Zusammensetzung oder wie man sich fachmännisch ausdrückt, die „Besetzung" des Orchesters ist keineswegs zu allen Zeiten dieselbe gewesen. Nachdem

die Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert begonnen hatte, sich selbständig zu entwickeln, dauerte es noch ziemlich lange Zeit, ehe dem besonderen Stil auch besondere Ausdrucksmittel sich anpaßten. Die Instrumente lösten sich wohl von den Singstimmen, die sie bisher im Einklang begleitet hatten, aber sie bildeten noch kein nach eigenen Gesetzen geregeltes organisches Ganze für sich. So finden wir in den Instrumentalsätzen der ersten Opern ein buntes, vielfach wechselndes Gemisch von Tonwerkzeugen, deren Zusammensetzung wohl ebenso wie in der Kirchenmusik und in der volkstümlichen Tanzmusik lediglich vom Zufall und den gerade vorhandenen Mitteln abhing. Dabei ist zu beachten, daß in der Oper bereits die Streichinstrumente vorherrschten, während die Volksmusik vorzugsweise von Bläsern ausgeführt wurde. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist die Entwickelung soweit vorgeschritten, daß in der selbständigen wie in der begleitenden Instrumentalmusik gewöhnlich die Streicher (Violinen) mit dem Kontinuo (Orgel, Cembalo, Bässe) fortlaufend den wesentlichen Bestandteil bildeten, und daß bestimmte Bläsergruppen zur Verstärkung und Ausschmückung, oder auch mit den Streichern alternierend, in charakteristischer Weise hinzutraten. Händel und Bach fanden bereits ein Orchester vor, das sie als Ausdrucksmittel in ihren großen Werken verwenden konnten, aber dieses Orchester unterschied sich wesentlich von dem unsrigen. Der Chor der Instrumente stand im gleichen Verhältnis zu dem Chor der Singstimmen und unter den Instrumentalisten hielt wiederum der Bläserchor den Streichern das Gleichgewicht. Es ist das Verdienst Chrysanders, dieses Verhältnis für die Begleitung der Händelschen Oratorien wieder hergestellt zu haben. Verwendet wurden Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, zu denen bei Bach sich noch die Oboe d'amore und da caccia gesellten. Um die Mitte des Jahrhunderts brachten dann die Serenadenmusiken und Kassationen, die halb aus der italienischen Kammermusik, halb aus der volkstümlichen Tanzmusik hervorgingen, neue Kombinationen mit sich, die als die Vorläufer des modernen Orchesters zu betrachten sind. Joseph Haydn, dem Schöpfer der „Symphonie" war es vorbehalten, aus diesen Elementen einen vorbildlich gebliebenen Organismus zu bilden. Von jetzt ab tritt das Streichquartett (geteilte Violinen, Bratschen, Celli und Bässe), zunächst noch schwach besetzt, in den Vordergrund; den Bläsern gesellen sich die Klarinetten und später die Posaunen bei, aber — und das ist das Charakteristische — während die Streicher chorisch behandelt werden, finden die Blasinstrumente, gewöhnlich zweistimmig geschrieben, eine solistische Verwendung. An diesem Tonkörper haben weder Mozart noch Beethoven noch die Romantiker etwas Wesentliches mehr geändert. Selbst das erfinderische Genie eines Berlioz, Liszt und Wagner hat die vorhandene Idee, den Kern des Ganzen nur mehr auszuschmücken vermocht. Hinsichtlich der modernen Orchestration ist jedoch zu bemerken, daß die immer reichere Verwendung der Blasinstrumente eine bedeutend stärkere Besetzung des Streicherchors nach sich gezogen hat. Früher konnte man sich mit ca. 16 Violinen, 6 Bratschen, ebenso Violoncellen und 3—4 Kontrabässen begnügen; heutzutage weist ein gutes Symphonie- oder Opernorchester im Durchschnitt folgende Besetzung auf:

16 erste Violinen	2 Klarinetten
14 zweite Violinen	1 Baßklarinette
10 Bratschen	2 (3) Fagotte
8 (10) Violoncelle	1 Kontrafagott
6 (8) Kontrabässe;	4 Hörner
dazu:	2 (3) Trompeten
2 große Flöten	3 Posaunen
1 kleine Flöte	1 Baßtuba
2 Hoboen	2 Harfen
1 englisches Horn	2 Paar Pauken

große Trommel, Becken, Triangel usw. Eine solche oder noch stärkere Besetzung der Streichinstrumente hält nicht nur dem Bläserchor das Gleichgewicht, sondern veredelt zugleich den Klang des ganzen Orchesters. Es gibt auch nichts Schöneres, als ein von vielen gespieltes Piano, und die Erfahrung lehrt, daß die erzeugten Einklänge, erst wenn sie über eine gewisse Anzahl hinaus vervielfältigt werden, ihren vollen Wert erlangen. Ein im Streichquartett schwach besetztes Orchester klingt daher nicht weniger laut, sondern weniger vornehm.

Aufstellung. Fast nicht minder als die Zusammensetzung ist die Aufstellung eines Orchesters für seine Wirkung von Wichtigkeit, sowohl was die Stellung des Ganzen im Raume als die der einzelnen Faktoren untereinander betrifft. Für symphonische Aufführungen im Konzertsaal hat sich sehr bald die noch heute übliche staffelförmige Anordnung eingebürgert, bei der die Musiker auf Tritten reihenweis übereinander sitzen. Ein amphitheatralisch aufgebautes, hölzernes Podium, das zugleich den besten Resonanzboden abgibt, erweist sich für die Klangentwicklung am günstigsten. In den Opernhäusern begnügte man sich nur zu lange, die Musiker in einem abgeteilten Raum vor der Bühne in gleicher Höhe des Parketts unterzubringen. Bekanntlich waren es die reformatorischen Bestrebungen Richard Wagners, die diese namentlich für die Sänger nachteilige Sitte erfolgreich bekämpft haben. Durch Vertiefung des Orchesterraumes erreichte Wagner auch in der Oper eine amphitheatralische Aufstellung, die den einzelnen Instrumentengattungen je nach der Tragfähigkeit ihres Tones eine gedecktere oder freiere Position anweist; eine zwischen den Hörern und den Spielern sinnvoll errichtete Schallwand diente ihm dazu, die gewünschte Abdämpfung und zugleich eine wundervolle Ausgleichung und Vermischung der Tonwellen herbeizuführen. Dieses Ideal eines Opernorchesterraumes, wie es bisher einzig im Bayreuther Festspielhause verwirklicht ist, hat allerdings einen großen Instrumentalkörper zur Voraussetzung, und für schwächer besetzte Orchester, zumal bei den zarter und durchsichtiger instrumentierten Werken der klassischen und der Spieloper, wird ein amphitheatralisch angelegter Raum ohne Schallwand, wie ihn unsere besseren Opernhäuser jetzt besitzen, das richtige bleiben. Ganz zu verwerfen sind die aus Mißverstand der Wagnerschen Ideen gleichmäßig tief gelegten Orchester mancher neueren Theater, weil in ihnen die Bläser lärmend, die Streicher dumpf und gedrückt und für den Sänger undeutlich erklingen. Für die Anordnung innerhalb des Raumes dient das Dirigentenpult als Mittelpunkt. Früher an der Rampe der Bühne, wurde es mit der zunehmenden Wichtigkeit der begleitenden Instrumentisten, denen ihr Anführer nicht gut mehr den Rücken zuwenden konnte, mehr in die Mitte gerückt, bis es neuerdings dicht an der Scheidewand des Zuschauerraumes seinen Platz gefunden hat. Im Halbkreis um dieses Pult findet regelmäßig das Streichquartett seine Aufstellung, und zwar zur Linken die ersten Violinen, zur rechten die

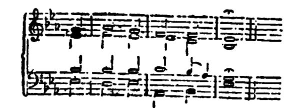
zweiten Violinen und gewöhnlich auch die Bratschen, vorn in der Mitte die Violoncelle, dahinter (also in der Nähe des Souffleurkastens) die Kontrabässe, die häufig auch geteilt in den beiden Ecken des Orchesterraumes untergebracht werden. Anschließend an den Streicherchor sitzen gewöhnlich linker Hand die Holzbläser und hinter ihnen die Hörner, rechts die Trompeten, Posaunen und das Schlagzeug. Im Konzertsaal ist die Aufstellung im großen und ganzen dieselbe; da aber hier das terrassenförmige Podium nicht durch Vertiefung, sondern durch Erhöhung gewonnen wird, so tritt die umgekehrte Ordnung ein: die Violinen sitzen zu unterst, über ihnen die Holzbläser, das Blech zu oberst. Da außerdem das Konzertorchester eine geschlossenere Form annehmen kann als das über die Breite der Bühne verteilte Theaterorchester, so ist seine Klangentfaltung nicht nur freier, sondern auch einheitlicher und diese Art der Aufstellung in jedem Falle vorzuziehen.

Leitung. Wir kommen zu dem dritten Punkt, der Orchesterleitung, die in den Händen des „Kapellmeisters" liegt. Die Tätigkeit des Kapellmeisters ist eine zweifache: eine vorwiegend pädagogische in den Proben, eine rein künstlerische in den Aufführungen. Der Dirigent muß sowohl die Gabe besitzen, seine Auffassung andern zu übermitteln, wie die Geistesgegenwart, das Gewollte im gegebenen Moment mit suggestiver Kraft zum Ausdruck zu bringen. Früher gehörte der Dirigent stets zu den Mitwirkenden. In Italien war es bei Konzert- und Opernaufführungen der Maestro am Clavicembalo (gewöhnlich der Komponist des Werkes), der nicht nur die Rezitative begleitete, sondern auch durch Ausführung des Generalbasses Sänger und Instrumentalisten im Takte zusammenhielt. In England war der Primgeiger der Anführer (leader) des Orchesters. In Deutschland finden wir im 18. Jahrhundert beide Direktionsarten verbreitet; so leitete Joseph Haydn bald vom Violinpult, bald vom Klavier aus die Aufführung seiner Werke. Unser Dirigentenstock stammt aus Frankreich und diente ursprünglich dazu, den Takt hörbar anzugeben. Lully verwendete einen langen, gewichtigen Stab, mit dem er durch lautes Aufstoßen auf die Erde die guten Taktteile markierte. Es ist interessant zu verfolgen, wie dieser Stab in den Händen der Dirigenten immer kleiner und leichter wurde. Spontini bediente sich noch eines stattlichen Marschallstabes, den er in der Mitte umfaßt hielt; heuzutage sind wir bei einem dünnen Stäbchen angelangt, das nur noch den Zweck hat, die Bewegungen der Hand auf weitere Entfernungen kenntlich zu machen. Die Kompliziertheit des modernen Orchesterapparates hat die Teilnahme des Dirigenten an der Ausführung unmöglich gemacht; aber auch das Aufklopfen des Taktes widerstrebt unserem Gefühl. An Stelle dessen ist die Zeichensprache, das Gebärdenspiel getreten. Carl Maria von Weber, der erste moderne Musiker, der an der Schwelle des Jahrhunderts in jeder Richtung seiner künstlerischen Betätigung die Anregung zu der für unsere Zeit charakteristischen Entwickelung der Tonkunst gegeben hat, war auch der erste, der den Dirigentenstab im modernen Sinne gehandhabt hat. Seine Kapellmeisterwirksamkeit wurde vorbildlich für Richard Wagner, der seinerseits durch sein Beispiel wie durch seinen Einfluß auf Liszt und Bülow eine neue Dirigentenschule gegrün-
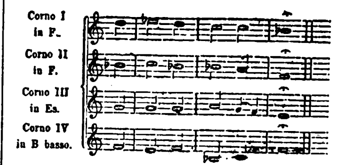
det hat. Die Kunst des Dirigierens, wie wir sie heute kennen, ist unter allen musikalischen Disziplinen die zuletzt zur Blüte gelangte. Dem Dirigenten ist mit der Verantwortlichkeit für die Darlegung des geistigen Gehaltes einer Komposition zugleich eine bisher ungekannte Freiheit seiner individuellen Anschauungen eingeräumt. Daß die Auswüchse eines auf diesem Gebiete zutage tretenden Virtuosentums ihre Gefahren haben, wird niemand leugnen wollen; dennoch ist das Interesse für den Kapellmeisterberuf und die Erkenntnis seiner Wichtigkeit freudig zu begrüßen, weil dadurch das Verständnis für eine feinere Ausarbeitung, überhaupt die intellektuelle Seite des Kunstgenusses nur gefördert werden kann. Der Dirigent, nicht als Taktschläger, sondern als Interpret des Komponisten aufgefaßt, verlangt eine künstlerische Persönlichkeit, einen bedeutenden und vielseitig gebildeten Musiker. Die Technik des Dirigierens ist, wie jede Technik, nur in der Praxis erlernbar; weniger als irgendwo können hier theoretische Unterweisungen fruchten. Ueber gewisse Bewegungsformen bei den verschiedenen Taktarten ist man allerdings ziemlich allgemein übereingekommen. Die Figuren, die der Dirigierende in die Luft zeichnet, haben wir auf S. 233 graphisch dargestellt. Das sind indessen nur Typen, an die sich jeder Dirigent nur mehr oder weniger gebunden hält. Die Hauptsache, die den Vortrag des Musikstückes regelt, bleiben die Gebärden beider Arme, das Mienenspiel, der Ausdruck des Auges, ja die Haltung und Bewegung des ganzes Körpers. Wie weit ein Dirigent darin gehen darf, ist Sache des Geschmacks und des Temperaments, und die Ansicht darüber meist geteilt. In der älteren Schule hieß es: der beste Kapellmeister ist der, den man gar nicht merkt. Die Vertreter der jüngeren Richtung wollen wiederum auf das Dirigentenpathos, dessen Einfluß auf Hörer wie Spieler nicht zu leugnen ist, nicht verzichten: der Dirigent glaubt nicht der einzige im Saale sein zu müssen, der seinem Empfinden Zwang auferlegt.

Partitur. Es erübrigt noch, ein Wort über die Orchesterpartitur (partizione, partition, score) zu sagen. Bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestand die Niederschrift musikalischer Werke nur in einzelnen Sing- und Instrumentalstimmen. Für die Organisten und Lautenisten wurde es zuerst notwendig, die Stimmen polyphoner Sätze in übersichtlicher Zusammenstellung taktweise übereinander zu schreiben. Eine solche Aufzeichnung hieß spartitio (von spatrire, verteilen). Für Orchester finden wir eigentliche Partituren erst viel später. Noch bei Bach und Händel sind die Instrumente oft nur in den Singstimmen, mit denen sie unisono gehen, angemerkt. Die Anordnung der verschiedenen Instrumentengruppen in der Orchesterpartitur hat vielfach geschwankt. Manche Meister, wie z. B. Spontini, schrieben die Instrumente, ohne Rücksicht auf ihre Gattung, ihrer Tonlage nach wie die Singstimmen untereinander. Zu Mozarts und Beethovens Zeit stellte man die Trompeten, Pauken und Hörner an die Spitze, ließ dann die Holzbläser und dann das Streichquartett folgen. Andere, wie Gluck und unter den neueren Meyerbeer, begannen mit den Violinen und Bratschen. Wir sind jetzt an folgende Anordnung gewöhnt: Der Chor der Holzbläser wird zu oberst geschrieben, ihm folgt der Chor der Hörner, dann die übrigen Messing-
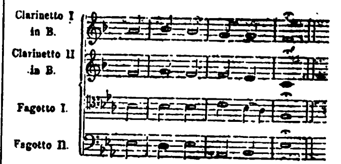
instrumente, denen sich die Schlagwerkzeuge anreihen, während das Streichquartett die Grundlage bildet. Innerhalb jedes Chores wird die Reihenfolge durch die höhere oder tiefere Tonlage des einzelnen Instrumentes bestimmt, also: Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Kornette, Trompeten, Posaunen, Tuba, Pauken usw., 1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen, Violoncelle, Kontrabässe. Treten Singstimmen (Chor und Soli) hinzu, so kommen sie unter die Bratschen und über die Baßstimme (Violoncelle und Kontrabässe) zu stehen, die in jedem Fall die Grundlage bleibt. Die Fertigkeit des *Partiturlesens* ist im Hinblick auf die transponierenden Instrumente (s. d.) eine besondere Kunst, die, wie die Fertigkeit des *Partiturschreibens* zu den Erfordernissen des Kapellmeisterberufs gehört. Wird von seiten des Partiturspielers der Uebertragung aufs Klavier eine bestimmte, schriftlich fixierte Fassung gegeben, so entsteht der *Klavierauszug*, (französisch: partition pour piano), dessen Wert von der Geschicklichkeit abhängt, mit der alles Wesentliche des musikalischen Gedankens beibehalten ist. Den umgekehrten Weg wie der Bearbeiter einer Partitur schlägt der Instrumentierende ein. Die Lehre von der Instrumentation bildet einen wesentlichen Teil der Kompositionslehre. Die Kunst zu Orchestrieren ist bekanntlich die Hauptstärke nicht weniger moderner Komponisten. Von den verdienstvollsten und verbreitetsten Lehrbüchern auf diesem Gebiete seien hier genannt: H. Berlioz, „Traite, d'instrumentation" (mit 2 Supplementen) und Richard Hofmanns „Praktische Instrumentationslehre". Um aber dem Leser eine Anschauung von dem Wesen der Orchesterpartitur zu geben, finde ein kleines Beispiel hier seine Stelle. Die Takte:



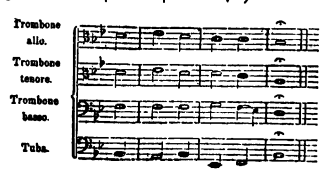
würden für 4 Hörner gesetzt etwa so notiert werden können:



Für zwei Klarinetten und zwei Fagotte würden sie sich folgendermaßen ausnehmen:



Für drei Posaunen und Tuba gesetzt und nach B-dur transponiert, gewännen sie dieses Ansehen:



Den Beschluß möge das Fragment einer Beethovenschen Partitur bilden, dem wir ein Beispiel seiner Handschrift beifügen.

(Siehe S. 344—346.)

Klavierlehre.

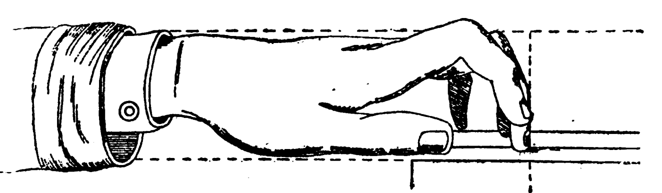
Die nachfolgende von dem verstorbenen Klavierpädagogen **Carl Reinecke** verfaßte „Klavierlehre“ soll hier in unveränderter Form wieder zum Abdruck gelangen. Sie ist ein Musterbeispiel einer klassischen Klavierschule. Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß sie in vielen Einzelheiten selbst auch in manchen Grundfragen nicht mehr unseren modernen Ansichten entspricht. Andererseits ist die moderne Klavierpädagogik so schwankend, daß wir kein Recht haben, das alte Sichere über Bord zu werfen, wo wir nichts Gleichartiges an seine Stelle setzen können. Es empfiehlt sich um so mehr, Reineckes knappe Klavierlehre beizubehalten, weil alle die vielfältigen modernen Bestrebungen auf diesem Gebiete sich nicht mehr in stark gedrängter Form darstellen ließen und man auch heute mehr denn je die praktische Erfahrung bei dem Klavierspiel in den Vordergrund rücken muß. Der interessierte Leser findet in der überreichlichen Literatur darüber die nötigen Aufschlüsse. Dabei sei ganz besonders aufmerksam gemacht auf ein kleines Büchlein, das den bescheidenen Titel trägt „Von der Poesie des Klavierspiels“ in vornehm geschmackvoller Ausstattung erschienen im Wunderhornverlag München (geb. Mk. 3.—). Es stammt von dem feinsinnigen Pianisten und einem unserer planvollsten Pädagogen Josef Pembaur d. J. in Leipzig, und enthält bis ins kleinste gehende technische Winke, die dem höheren Gesichtspunkte untergeordnet sind: als Grundlage zu dienen für ein wirklich künstlerisches Klavierspiel mit der großen ethischen Kraft einer jeden echten Kunst.

Kein ernstlich an dem Klavierspiel Interessierter dürfte an diesem Büchlein unachtsam vorübergehen. Er wird darin eine lehrreiche Ergänzung der Reineckeschen Klavierlehre finden.

Die Anfänge. Der angehende Pianist beginne sein Studium mit bloßen Anschlagsübungen. Dabei ist der vollkommene richtige Sitz von großer Wichtigkeit. Der vollkommen feststehende Stuhl darf kein Schwanken irgend welcher Art zulassen und darf daher kein weichgepolsterter sein, ebensowenig ein sog. Drehstuhl, dessen Schraube sehr bald lose wird und alsdann einen wackeligen Sitz abgibt. Ein gewöhnlicher Rohrstuhl wird daher in den meisten Fällen genügen, da man ihn leicht durch Auflegen von Pappen genügend erhöhen kann, falls dies erforderlich sein sollte. Ist aber ein solcher Stuhl zu hoch, so läßt sich dem Uebelstande freilich nicht abhelfen und man muß alsdann einen Klavierstuhl anschaffen, welcher mittelst Kurbel, oder durch eine andere Mechanik beliebig hoch oder niedrig zu stellen ist. Der Stuhl stehe mitten vor der Klaviatur und sei so hoch, daß, wenn man den gestreckten Daumen mit der Seitenfläche im rechten Winkel auf die Taste setzt, der Ellbogen ein wenig tiefer liegt als die Klaviatur. Ein zu hoher Sitz ist ängstlich zu vermeiden, während ein etwas tieferer Sitz keine Nachteile mit sich bringt, von vielen sogar gefordert wird. Das Zuviel ist aber auch in dieser Hinsicht zu vermeiden. Man sitze weder zu nahe noch zu fern von der Klaviatur und stelle beide Füße fest vor die Pedale, die Oberarme hängen nicht vollkommen senkrecht, sondern werden etwas vorgeschoben.

Die Fingerübungen. Stellt man

nun die Finger derart auf die Tastatur, daß die Seitenfläche des Daumens mit den Tasten parallel läuft, während die Vordergelenke der übrigen Finger nahezu senkrecht auf die Tasten fallen, so soll die obere Handfläche bis zum Handgelenk und weiter bis zum Armgelenk eine horizontale Linie bilden. Die Ellbogen dürfen weder an den Körper gelegt, noch nach außen gewendet werden. Die Haltung des Oberkörpers sei eine ungezwungene, man lehne sich nicht zu weit zurück, noch beuge man sich vor, das letztere schadet nicht nur dem Spiele, sondern ist auch nachteilig für die Atmungsorgane. Ist somit die Haltung des Oberkörpers, der Arme, Hände und Finger reguliert, so beginne man mit den Anschlagsübungen. Man übt zunächst den Fingeranschlag bei vollständiger Ruhe des Armes und der Hand.



Man sieht, daß der Handrücken nicht schief nach der Seite neigt, daß die Knöchel weder hervorstehen noch eingedrückt sind, und daß das Handgelenk in gleicher Höhe mit den Fingerknöcheln steht.

Man stelle die fünf Finger lose auf die Tasten ohne sie niederzudrücken (den Daumen der rechten Hand auf das zweigestrichene c die linke Hand auf das kleine c) und hebe den Finger möglichst hoch im Fingerknöchel ohne den betreffenden Finger zu strecken oder einzubiegen und lasse ihn sodann die Taste niederdrücken; der Anschlag sei möglichst kräftig. (Selbstverständlich macht man diese Uebungen zunächst mit jeder Hand einzeln.) Der vierte Finger wird immer am meisten Mühe machen, da er vom dritten Finger abhängig ist. Alle diese Anschlagsübungen mache man ohne Noten, um mit dem Auge stets die richtige Haltung der Hand und Finger kontrollieren zu können. Vor allem achte man darauf, daß die Kuppe des Fingers stets auf der Stelle der Taste bleibe, wo sie zuerst berührt ward, nicht aber auf der Taste herumgleite, ebenso wenig darf das Vordergelenk einknicken.

Das Legatospiel. Ist auf diese Weise der einzelne Finger genügend geübt, so geht man zum Studium des Legatoanschlags über, indem man zunächst zwei nebeneinander liegende Tasten abwechselnd anschlägt, und zwar so, daß der eine Finger sich genau in demselben Augenblicke hebt, da der andere niederfällt. Hat man solcherweise folgende Uebungen in Sekunden:
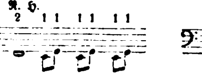
12. 32. 21. 23. 34. 54. 43. 45.
c d e d d c d e e f g f f e f g
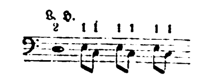
gemacht, so geht man zu Terzen 13 (c e) usw. Quarten: 14 (c f) und Quinten: 15 (c g) über, in analoger Weise, wie dies bei den Sekunden-

übungen gezeigt worden. Alsdann folgen in gleich ausführlicher Weise die Uebungen für drei, vier und fünf Finger. Erst nachdem jede Hand allein geübt worden ist, geht man zum gleichzeitigen Ueben beider Hände über, doch begnüge man sich nicht damit, die Uebungen in gerader Bewegung (d. h. in jeder Hand von c bis g) sondern auch in der Gegenbewegung: (Rechte Hand von c—g / Linke Hand von g—c) zu üben. Nachdem die Uebungen zunächst nur auf den Untertasten gemacht worden, übt man sie jetzt auch in anderen Dur-Tonarten, also in D-dur (mit einer Obertaste) E-dur (mit zwei Obertasten), H-dur (mit vier Obertasten). Es ist ratsam, diese Uebungen an der Hand einer systematischen geordneten Sammlung technischer Studien zu machen, deren es ja so viele empfehlenswerte gibt. Eine ganz vorzügliche ist die „Klaviertechnik von Bruno Zwintscher". Aber auch L. Plaidys Technische Studien sind zu empfehlen und noch manche andere Sammlungen.

Tägliche Uebungen. Ein Hauptorfordernis, um eine gute Technik zu erlangen, ist, daß alle technischen Studien täglich und regelmäßig gemacht werden, jede einzelne stetig und andauernd, aber niemals bis zur Uebermüdung. Und nicht allein das Auge soll die Haltung und Bewegung der Hände und Finger kontrollieren, sondern mehr noch muß das Ohr stets prüfen, ob der Klang, den man den Saiten entlockt, ein voller und runder ist, ob die Bindung eine tadellose ist, usw. So wenig ein künstlerisches Spiel ohne eine entsprechend ausgebildete Technik denkbar ist, ebenso wenig kann das Spiel eines bloßen Technikers befriedigen, wenn man musikalisches Verständnis und Empfinden vermißt. Der einsichtige Lehrer wird demgemäß neben den rein technischen Studien auch entsprechendes Uebungsmaterial anderer Art anwenden und wird auch Einblicke ins Theoretische (Allgemeine Musiklehre usw.) tun lassen. Dies ist selbstverständlich in allen Phasen des Studiums zu beobachten.

Tonleiterspiel. Nachdem der Legatoanschlag im Umfang von fünf Tönen bei stillstehender Hand geübt worden ist, geht man zum Tonleiterspiel über. Von besonderer Wichtigkeit ist es, daß das Untersetzen des Daumens sorgfältig geübt wird, weil ohne einen vollendet guten Untersatz des Daumens ein glattes Tonleiterspiel unmöglich ist. Man wird daher zunächst bloße Untersatzübungen zu machen haben. Man stelle den zweiten Finger auf die Taste d und bewege bei völlig normaler Handstellung den Daumen von c nach e.





Schon bei der nächsten Uebung, wenn man den dritten Finger auf e stellt und den Daumen von c nach f bewegt, wird man die vollkommen normale Handhaltung aufgeben und die Hand etwas einwärts halten müssen. Und diese Handhaltung ist bei allem Tonleiterspiel unerläßlich. Die Tonleiter von C-dur ist nach technischer Seite hin die allerschwierigste, weil der Untersatz des Daumens in dieser Lage viel schwerer ist, als wenn der dritte oder vierte Finger vorher auf einer Obertaste war. Man übe also zunächst D-dur (mit zwei Untersätzen nach der Obertaste), dann G-dur oder F-dur (mit einem Untersatz nach der Obertaste) und dann erst C-dur. Man übt natürlich die Tonleitern sämtlicher Dur-

und Moll-Tonarten und zwar, wie alle technische Uebungen, zunächst langsam und kräftig und erst nach und nach schneller; mit dem schnelleren Tempo mäßige man die Kraft, wie es denn überhaupt zu empfehlen ist, daß man die Tonleitern piano und selbst pianissimo übe, weil man alsdann die etwaige Ungleichheit beim Anschlage des Daumens gegenüber den andern Fingern weit besser hört, als beim starken Spiele. Das Uebersetzen des zweiten, dritten oder vierten Fingers über den Daumen (ein Uebersetzen des fünften Fingers kommt kaum je in Frage) ist unendlich viel leichter als das Untersetzen und wird sehr selten besondere Studien verlangen. Die Moll-Tonleitern werden gemeiniglich in doppelter Weise geübt, erstens, indem man im Hinaufgehen die sechste und siebente Stufe erhöht (z. B. in A-moll: a h c d e **fis gis a**) und im Hinuntergehen wieder erniedrigt (**a g f** e d c h a), zweitens, indem man die kleine Sexte und große Septime sowohl im Hinauf- wie im Hinabgehen anwendet. Für Ausbildung der Technik ist die letztere Moll-Skala, die sog. „harmonische“, von keiner Bedeutung.

Das Stakkatospiel. Nachdem das Legatospiel ausreichend geübt worden ist, studiere man nun auch das Stakkatospiel, welches darin besteht, daß man die Finger sofort nach dem Anschlage wieder hebt. Man kann es bei stillstehendem Handgelenke mit alleinigem Fingeranschlag üben, doch wird es in der Praxis immer mit losem Handgelenke gespielt, da es unmöglich ist, nur zwei Töne gleichzeitig bei stillstehendem Handgelenke anzuschlagen, geschweige denn ganze Akkorde.

Die chromatische Tonleiter und Akkorde. Dem diatonischen Tonleiterspiel folgen die chromatische Tonleiter und die Akkordübungen, zunächst Arpeggien in allen Dur- und Moll-Dreiklängen mit ihren Versetzungen, alsdann verminderte und endlich kleine Septimen-Akkorde mit deren Versetzungen. Wer den bisherigen Studiengang gewissenhaft durchgemacht hat, wird sich schon eine Technik erworben haben, welche ihn befähigt, Werke mittlerer Schwierigkeit korrekt auszuführen.

Der Virtuose. Wer sich zum Virtuosen ausbilden will, hat dann allerdings immer noch einen weiten Weg durchzumachen, denn es müssen Triller, Doppelgriffe, Oktaven usw. geübt werden, aber selbst dem Liebhaber sei es ernstlich angeraten, die bis dahin erläuterten technischen Studien gewissenhaft zu betreiben, will er an seinem eigenen Spiele Freude haben.

Vom Blattlesen. Sicherlich ist für den Dilettanten ein gutes ‚Vomblattlesen‘ (prima vista-Spiel) die Quelle edelster Unterhaltung, denn es ermöglicht ihm u. a. die Meisterwerke unserer Heroen durch gute Bearbeitungen kennen zu lernen, aber der Genuß daran wird wesentlich getrübt, wenn die Finger bei jeder Skala stolpern, oder wenn die linke Hand bei jeder selbständigen Figur in Verlegenheit gerät und den Dienst versagt. Also versäume man nicht, mindestens die ersten Phasen der Finger-Erziehung mittelst technischer Studien gewissenhaft durchzumachen! Das gute Vomblattspielen wird wesentlich erleichtert durch Kenntnis der Akkord- und Harmonielehre, denn wer diese besitzt, braucht in sehr vielen Fällen nicht jede einzelne Note zu lesen, sondern er übersieht häufig eine ganze Reihe von Noten gleichzeitig, ebenso wie wir beim Lesen in einer

uns bekannten Sprache ein ganzes Wort übersehen, ohne erst jeden einzelnen Buchstaben geprüft zu haben, während man dagegen bei fremdländischen Eigennamen häufig jeden einzelnen Buchstaben lesen muß. Gar mancher hält das Studium der Harmonie für schwer und trocken und verzichtet aus dem Grunde darauf. Aber so ganz grau ist diese Theorie doch nicht; wenn man lernt Dur- und Moll-Dreiklänge zu bilden, dissonierende Akkorde aufzulösen usw., so wird einem der Wohlklang der Harmonien, die Verwirklichung dessen, was im Innern des musikalischen Menschen unbewußt lebt, Freude bereiten! und unmittelbar neben der grauen Theorie steht des Tonlebens goldener Baum. Der Kunstjünger kann selbstverständlich ohne gründliche Kenntnis der Harmonie zu nichts Rechtem kommen, er muß sogar — und vor allem der Klavierspieler — einen Einblick in die Formenlehre und die Kunst der thematischen Arbeit getan haben, denn wie kann der Spieler dem Hörer zum Verständnis bringen, was er selber nicht vollkommen versteht! Ein weiteres Erfordernis, welches beim Vomblattspielen sehr in Frage kommt, ist das Vermögen, die Noten ihrem *Werte* nach rasch übersehen zu können: d. i. das richtige „im Takte spielen". Daher tut selbst derjenige, dem der Sinn für Rhythmus innewohnt, wohl daran, beim Blattspiel zu zählen, so lange bis er dieses Hilfsmittels ganz entraten kann. Schließlich sei noch erwähnt, daß man, um das prima vista-Spiel zu üben, stets solche Sachen wählen muß, deren Ueberwindung nach *technischer* Seite hin dem Spieler keine Schwierigkeiten bietet.

Der Triller. Der zukünftige Virtuose muß außer dem einfachen Triller den Terzen-Triller üben, die Tonleitern in Terzen und Sexten, das jeu perlé usw. usw., während all dies dem Dilettanten erlassen werden kann; dagegen ist ein guter einfacher Triller, eine einsichtige Behandlung der Verzierungen, ein richtiger Pedalgebrauch und noch manches andere auch dem Dilettanten unentbehrlich. Den Triller übe man zunächst auf zwei nebeneinander liegenden Untertasten mit folgenden Fingern 1 u. 2, 2 u. 3, 3 u. 4, 4 u. 5 anfangs langsam und kräftig, allmählich schneller und weniger kräftig; vor allem achte man darauf, daß der Triller stets gleichmäßig schnell, nie unegal sei. Ein gleichmäßiger nicht schneller Triller wirkt besser, selbst glänzender, als ein schnellerer, bei dem sich die Bewegung ruckweise verändert. Ferner hüte man sich, den Triller durch ein Schaukeln der Hand hervorzubringen. Am leichtesten trillert man mit dem zweiten und dritten Finger, auch der Triller mit dem Daumen und zweiten Finger bietet wenig Schwierigkeiten, doch fehlt bei diesem Fingersatze der Finger für den Nachschlag. Der Triller mit dem dritten und vierten Finger muß geübt werden, weil der Nachschlag oft eine Obertaste erfordert, die man häufig nicht mit dem Daumen nehmen darf. Eine allgemein gültige Regel, ob man den Triller mit dem oberen Tone oder mit dem Haupttone zu beginnen habe, läßt sich nicht aufstellen, weil in jedem Falle der Ausnahmen gar viele sind. Bülow schreibt einmal, daß der Triller *ausnahmslos* mit dem oberen Tone anzufangen habe; wenn man auch gegen diese Behauptung kräftig opponieren muß, so kann man andrerseits anerkennen, daß der Beginn mit dem Haupttone eine Ausnahme sei. Unter anderen

verlangt Chopin den Triller von **oben**, und notiert es besonders mit **kleinen** Noten, wenn er eine Aus**nahme** verlangt; man findet bei **ihm** häufig folgende Notierung , welche folgende Ausführung verlangt: während diese vollkommen unstatthaft und geschmacklos wäre.

Die Verzierungen. Das Kapitel der Verzierungen ist überhaupt ein weitläufiges und heikles und der Unerfahrene wird in zweifelhaften Fällen immer den Rat eines Kundigen einholen müssen. Eine sehr gründliche Belehrung über alle Verzierungen findet man in dem Werke: „Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik von Ludwig Klee.“ (Leipzig bei Breitkopf & Härtel.) Beherzigenswerte Winke über einige der gebräuchlichsten Verzierungen, Vorschläge, Doppelschläge, Pralltriller findet man auch in Carl Reineckes Buch: „Die Beethovenschen Klaviersonaten“ (siehe Seite 9, 20, 21, 23, 36, 39 usw.).
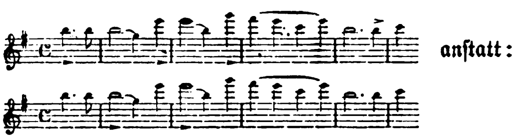
Der Rhythmus. Hat man nunmehr das Rüstzeug erworben, welches zunächst nötig war, um den korrekten Vortrag eines Musikstückes zu ermöglichen, so ist allerdings schon recht viel erreicht, aber ein korrekter Vortrag ist noch längst kein schöner, ergreifender, fesselnder. Ein solcher läßt sich allerdings überhaupt nicht lehren, wenn dem Spieler ein starkes Empfinden für die Ausdrucksmittel in der Musik nicht inne wohnt, aber Ratschläge, um sich einen möglichst verständnisvollen und gesunden Vortrag anzueignen, lassen sich immerhin geben. Vor allem ist dazu erforderlich ein guter Rhythmus. So lange man einen Ton in immer gleicher Stärke und gleichem Zeitmaße anschlägt, ist kein Rhythmus erkennbar, sobald aber der erste von zwei oder von drei Tönen regelmäßig betont wird, gewinnt man den Eindruck von zwei- oder dreiteiligem Takt. Solange es dem Spieler nicht zur zweiten Natur geworden ist, den guten Taktteil vor dem schlechten durch entsprechende Betonung auszuzeichnen, so lange wird sein Spiel der Sprache des Taubstummen gleichen, der nicht Mōrgĕn, sondern Mōrgēn, also einen Spondäus statt eines Trochäus spricht. Der Spieler ahme den Sänger nach, welcher schon durch die Texteswörte auf die richtige Betonung hingewiesen wird. Kein Sänger wird z. B. die folgenden Melodien falsch betonen

(Die Rose von Schubert.)
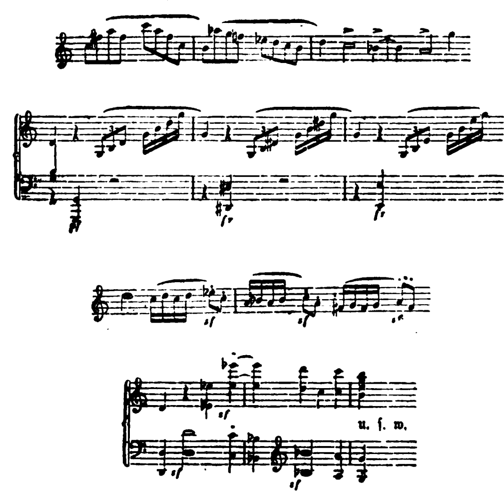
Es lock-te schö-ne Wär-me mich an das Licht zu wa-gen
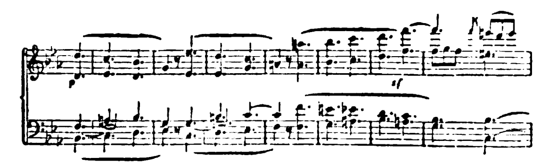


und ist also gar nicht zu bezweifeln, daß die beinahe gleichlautenden Vorspiele zu diesen Liedern ebenso betont werden müssen. Wie oft aber wird dagegen gefehlt! Wie oft wird ein Auftakt betont, ein gutes Taktteil fallen gelassen! Hört man doch von manchen Violinvirtuosen den Anfang des Mendelssohnschen Violinkonzertes folgendermaßen vortragen:



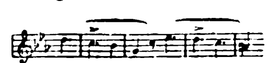
Aller gesunder Vortrag und jedwede richtige Phrasierung beruht darauf, daß der Spieler spiele wie der Sänger singen würde. Es gibt jetzt eine Menge ungemein fleißig hergestellter Phrasierungsausgaben von Klavierwerken (desgleichen ganze Bücher über Phrasierungskunst), aber nicht eine einzige Phrasierungsausgabe von Gesangswerken. Geht daraus nicht hervor, daß sie für den Sänger überflüssig sind? mithin auch für den Spieler überflüssig wären, wenn er die Gesetze beobachtete, die der Sänger unwillkürlich, oft unwissentlich, befolgt? Mozart, Liszt, Chopin, Rubinstein, Spohr, Clara Schumann und viele andere haben schön vorzutragen gewußt, längst bevor man viel von Phrasierung sprach, weil sie das richtige Empfinden für den rhythmischen Akzent besaßen. Aber freilich besaßen sie auch Empfindung für den deklamatorischen Akzent und für den Akzent, den ein musikalischer Gedanke infolge seiner Struktur ausnahmsweise verlangen kann. Dahin gehören u. a. alle Synkopen, bei denen die Betonung gerade des schlechten Taktteils Gesetz ist. Allerdings — und das sei den minder fein empfindenden Naturen ein Trost — werden derartige außergewöhnliche Betonungen von den Komponisten nur selten verlangt, ohne dies mittelst > oder sf besonders zu bezeichnen, aber hie und da verläßt er sich doch ganz und gar auf das richtige Gefühl des Vortragenden. Während Beethoven z. B. im ersten Satze der Sonate op. 2 Nr. 3 an zahlreichen Stellen den Akzent auf dem schlechten Taktteil jedesmal notiert hat:



lesen wir in dessen Sonate op. 7 folgendes:



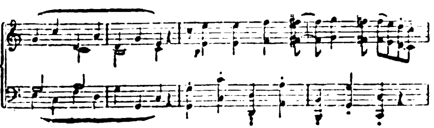
obgleich zweifelos dem ersten d der Melodie und zwei Takte später dem es ein wenn auch zarter Akzent gegeben werden muß. Folgende Betonung
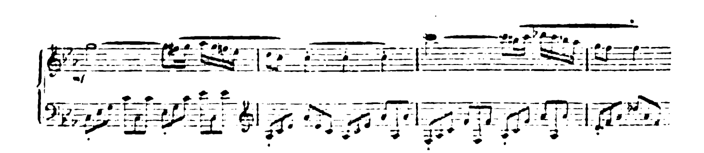


würde nicht die richtige sein. Es ist in diesem Falle die melodische Linie, welche sich vom höheren Tone zum tieferen senkt, welche jenen Vortrag verlangt, wogegen wenige Takte später die Melodie in dem F ihren Höhepunkt findet und demgemäß auch vom Komponisten mit einem sforzato versehen ward.

Die Vortragszeichen. Zum schönen Vortrag gehört ferner, daß man die Vortragszeichen stets aufs gewissenhafteste befolgt, daß man die feinen Unterschiede zwischen fortissimo, forte, mezza forte, piano und pianissimo aufs subtilste beobachtet, daß man, wenn ein crescendo verlangt wird, nicht sofort, sondern allmählich stärker wird, umgekehrt beim decrescendo erst nach und nach in den zunächst verlangten Stärkegrad herabsinkt. Befolgt man all dies, so wird man immerhin einen annähernd schönen Vortrag erzielen können.

Die thematische Arbeit. Ferner aber ist es sehr wünschenswert, daß man einen Begriff von der thematischen Arbeit in einem komplizierteren Tonstücke habe, daß man also erkennt, wenn eine anscheinend untergeordnete Stimme plötzlich größere Bedeutung gewinnt. In folgendem Beispiele aus der schon erwähnten C-dur-Sonate op. 2 von Beethoven:



ahmt der Baß vom dritten Takte ab die Oberstimme nach und verlangt demgemäß eine gewisse Betonung. Auch hier hat Beethoven durch die Stakkatozeichen eine Andeutung über den Vortrag gegeben, doch ist dies längst nicht immer der Fall. Hier folge ein Beispiel für viele. Im C-moll-Konzerte von Beethoven begegnen wir gleich zu Anfang folgender Stelle:
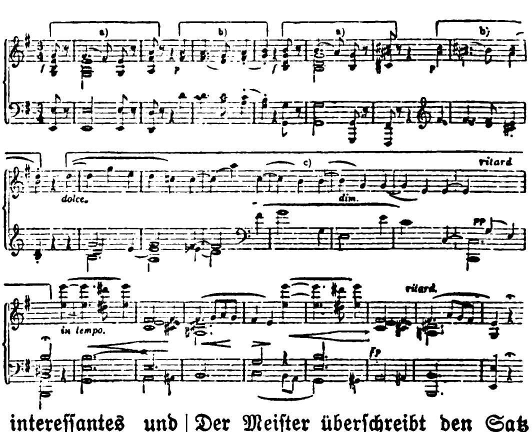


bei welcher Beethoven durch nichts angedeutet hat, daß die mit einem † bezeichneten Töne noch eine größere Bedeutung haben als die bloßer Baßtöne. Wer jedoch tiefer blickt, erkennt sofort, daß diese Töne aus dem

Hauptthema:

hervorgegangen (was auch durch das erste „Tutti" Takt 9—12 seine Bestätigung findet) und er wird diese Töne durch mäßige Akzente und durch etwas längeres Halten hervorheben. Um sich einen Einblick in das Wesen der thematischen Arbeit zu verschaffen, lese man Alfred Richters „Die Lehre von der thematischen Arbeit" (Breitkopf & Härtel, Leipzig), ein interessantes und keineswegs trockenes Buch.

Der schöne Vortrag. Nun höre ich sagen: „Ist denn dies alles nicht Sache des musikalischen Verstandes? Wir wollen poetisch schönen Vortrag hören und wo möglich erlernen!" — Beim Schaffen wie beim Reproduzieren eines Kunstwerkes haben poetisches Empfinden und wägender Verstand fast gleich großen Anteil, aber freilich entbehrt man lieber einen Mangel des letzteren als den des ersteren, nur läßt sich leider das poetische Empfinden nicht l e h r e n. Gar manchem, dem für die anderen Künste ein lebhaftes Empfinden innewohnt, ist und bleibt die Musik ein leeres Tongeklingel. Wer aber von Musik sich rühren, erheben oder erheitern lassen kann, der wird auch imstande sein, die Erkenntnis der allerfeinsten Seelenregungen, die der Komponist in seinem Werke offenbart, zu steigern; ohne solche Erkenntnis ist freilich der vollendet schöne, ebenso verständnis- wie poesievolle Vortrag nicht denkbar. An einem einzigen Beispiel, dem Anfange der E-moll-Sonate op. 90 von Beethoven sei dies erläutert:



Der Meister überschreibt den Satz „Mit Lebhaftigkeit und d u r c h a u s mit Empfindung und Ausdruck." Was aber wir empfinden und ausdrücken sollen, hat uns der Meister nur mit seinen Tönen, nicht mit Worten gesagt, weil diese nicht imstande sind, das auszudrücken, was der Tondichter empfand, während andrerseits die Tonkunst nicht vermag, auch nur den einfachsten Begriff, die schlichteste Begebenheit wiederzugeben. Somit gilt es, den Meister zu verstehen; das kann auf verschiedenartigste Weise geschehen. Der eine wird in dem Motiv a den Ausdruck der Entschlossenheit, des Mutes oder des Trotzes, im Motiv b den der Zaghaftigkeit, des

Zweifels erkennen, der andere wird in diesen acht Takten den Dialog zwischen einer energischen und einer demütigen Natur erkennen, wieder ein anderer wird dabei Farbenvorstellungen, etwa die einer harten und einer zarten Farbe haben, und sie alle haben recht, denn sie fühlen, daß in diesen acht Takten mehr als eine bloße, stets um eine Sekunde steigende Wiederholung der ersten zwei Takte zu suchen ist. Wer aber in der mit dolce bezeichneten Periode c nicht wiederum eine andere Stimmung als in Periode b, in der nun folgenden nicht abermals eine ganz andere entdeckt, von dem möchte man mit Fritz Reuter sagen: „De sall dat man bliven laten, ut den ward nicks." Erkennt man aber in der Periode c eine tröstende, beruhigende Stimmung, in der letzten eine mit Größe gepaarte Resignation, so wird man bei der Wiedergabe dieser Tonreihen gewiß nicht fehlgehen, falls es gelingt, diese Stimmungen auch zum Ausdruck zu bringen. Zur Bekräftigung alles dessen, was hier gesagt worden, mögen noch einige goldene Worte aus Schumanns Feder angeführt werden, sie bestätigen das, was hier in drei Abschnitten gesagt worden ist.

„Es ist eine schöne Sache — vollendete Virtuosititát, wenn sie das Mittel für Darstellung wahrer Kunstwerke ist."

„Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz." —

„Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden." —

Gesanglehre.

A. Einleitung.

Einleitung. Wie die Vokalmusik zwei an sich selbständige Künste, Poesie und absolute Musik zu einer neuen Einheit verschmilzt, so ist auch die praktische Gesangskunst ihrem Wesen nach eine Mischkunst, die einerseits den ästhetischen Anforderungen der Deklamationskunst, andrerseits den Gesetzen der reproduktiven Musik zu gehorchen hat. Alle wirklich bedeutsamen Unterschiede von „Schulen", die in jahrhundertelanger Entwicklung der Gesangskunst sich geltend gemacht haben, sind in letzter Linie auf das Vorwalten des einen oder des andern dieser beiden die Vokalkunst bildenden Elemente zurückzuführen. Wenn heutzutage fast jede neu erscheinende Gesangschule mit einer Klage über den vermeintlichen Verfall der Gesangskunst beginnt, so beruht das auf gänzlicher Verkennung der für alle andern Künste bereitwillig zugegebenen Tatsache, daß jede Zeit ihre besondern künstlerischen Ideale hat und diesen gemäß auch die Technik der Künste zu formen trachtet. Einen wirklichen Uebelstand der heutigen Gesangspädagogik gegenüber der ältern Ausbildungsweise bildet nur die maßlose Ueberschätzung der grauen Theorie und die aus ihr genährte törichte Vorstellung, aus Büchern singen lernen zu können.

Die wie Pilze üppig sprossenden „Schulen", „Methoden", „Vademekums" usw., deren Verfasser stets das Arkanum zu besitzen vorgeben, durch das allein der gänzliche Niedergang der Gesangskunst aufgehalten werden

soll, haben fast alle das Gemeinsame, daß sie unverdautes Halbwissen in Anatomie und Physiologie auf eine Kunst anzuwenden suchen, die sich nur durch praktische Uebung unter Leitung eines künstlerisch durchgebildeten Pädagogen erlernen läßt. Im folgenden wird selbstverständlich auf einen Wettbewerb mit solchen dickleibigen „Theorien" verzichtet und nur der Versuch gemacht werden, die allgemeinen gesangspädagogischen Gesichtspunkte, über die von jeher bei guten praktischen Gesangsmeistern Uebereinstimmung geherrscht hat, kurz und klar darzulegen. Trotz unerheblichen Meinungsverschiedenheiten über technische Einzelheiten kann man behaupten, daß es immer nur e i n e gute, im wesentlichen unveränderte Methode der Ausbildung von Stimmen gegeben hat, die sich auf die Natur des menschlichen Stimmapparats selbst und auf die ästhetischen Anforderungen der Vokalmusik gründet; diese Methode verlangt von ihren Vertretern neben dem Sinn für Reinheit, Natürlichkeit und Wohllaut des Gesangstons ganz besonders die auf pädagogische Erfahrung gegründete Fähigkeit, das einzelne Gesangsorgan individuell zu behandeln, da jeder Sänger ein besonders und eigen geartetes Instrument musikalischen Zwecken dienstbar machen lernen soll.

Der Gesang unterscheidet sich von der Sprache durch strenge Durchführung rhythmischer Gesetzmäßigkeit und zwar nach zwei Richtungen: für den einzelnen Ton und für die Gruppierung von Tönen (melodische Tonfolge). Ein Gesangston entsteht nur durch regelmäßige periodische, d. h. also rhythmisch gegliederte Schwingungen der gespannten Stimmbänder und unterscheidet sich durch die somit erzielte f i x i e r t e Tonhöhe von der g l e i t e n d e n, im Bruchteil einer Sekunde wechselnden Tonhöhe des Sprechtons.

Ebenso ist eine Folge verschiedener Gesangstöne nur dann Melodie zu nennen, wenn sie rhythmisch streng gegliedert ist. Die Durchführung des rhythmischen Prinzips erhebt also den Sprechlaut zum gesungenen Ton, die Sprache zum Gesang.

Wie jeder musikalische Ton hat auch der Gesangston drei Haupteigenschaften:

Stärke, Höhe, Klangfarbe. Die S t ä r k e beruht auf der Weite (Amplitude) der Schwingungen des tonerzeugenden elastischen Körpers, die H ö h e auf der Schnelligkeit, d. h. der in einer Zeiteinheit regelmäßig erfolgenden Zahl der Schwingungen, die K l a n g f a r b e auf der Schwingungsform, insofern diese das Vorkommen der Obertöne bestimmt.*) Für jede dieser drei Haupteigenschaften des Gesangstones finden wir beim menschlichen Stimmapparat ein besonderes Organ: Die S t ä r k e wird erzeugt durch die Tätigkeit der Lungen, die H ö h e durch die im Kehlkopf ausgespannten Stimmbänder, die K l a n g f a r b e durch das sogenannte

---

*) Anmerk. Die moderne, durch Helmholtz' epochemachende Forschungen begründete Theorie der Akustik faßt den gemeinhin als „Ton" bezeichneten Gehöreindruck als „Klang", d. h. einen Komplex von Tönen auf, in dem allerdings ein Ton, der Grundton, vorherrscht, nach dessen Höhe wir die Höhe des ganzen Klanges beurteilen, außerdem aber noch eine Reihe von Teiltönen (harmonischen Obertönen) auch dem unbewaffneten Ohr bei gehöriger Uebung und Aufmerksamkeit vernehmbar ist.

Ansatzrohr (Vokalröhre), d. h. den oberhalb der Stimmbänder und in der Mund- und Nasenhöhle befindlichen Resonanzraum.

B. Kurze Beschreibung des Stimmapparats und seiner Funktionen.

a) **Die Lunge** das Atmungsorgan des Menschen, dient der Erzeugung des Luftstroms, der die Stimmbänder in Schwingungen versetzt, und ist somit dem Blasebalg der Orgel als Quelle der Tonkraft zu vergleichen. Sie ist an die Luftröhre und deren beide Verzweigungen, die Bronchien, angewachsen und besteht aus zwei schwammartigen elastischen Organen, die zu beiden Seiten des Herzens frei in der Brusthöhle liegen. Die Bronchien teilen sich in immer feinere Zweige, die in den zahllosen Lungenbläschen enden. Beim Prozeß der Einatmung füllt sich die Lunge in ihrer ganzen Ausdehnung mit Luft, indem der aus Luftröhre, Bronchien und Luftbläschen gebildete Hohlraum sich durch die Tätigkeit der sogenannten Atemmuskeln ausdehnt und die äußere Luft einströmen läßt. Bei der Ausatmung erfolgt eine Verengerung der Brusthöhle und eine entsprechende Zusammenziehung der Lunge, so daß wieder eine Quantität Luft austritt, nachdem sich durch Austausch von Kohlensäure und Wasserdampf gegen den Sauerstoff der atmosphärischen Luft in der Lunge ein chemischer Prozeß vollzogen hat. Es ist besonders hervorzuheben, daß auch nach der Ausatmung, d. h. im Ruhezustand eine bedeutende Luftmenge (Residualluft) die Lunge füllt und daß es unbedingt schädlich ist, diese Restluft durch krampfhafte Anspannung der Atemmuskeln zum Singen oder Sprechen zu verwenden. Die typische, auch für den Gesang geeignetste Art der Atmung finden wir beim schlafenden Menschen. Sie ist vorzugsweise Zwerchfellatmung, bei der die Ausdehnung der Lunge hauptsächlich in vertikaler Richtung, d. h. von oben nach unten erfolgt, und sollte die Grundlage aller auf gesangskünstlerische Zwecke abzielenden Atmungsübungen bilden. Ist ein „langer" Atem erforderlich, so kann man sie mit der Flankenatmung kombinieren, bei der eine deutlich wahrnehmbare seitliche Weitung der Brusthöhle eintritt. Für den Gesang ganz zu vermeiden ist die mit Hebung der Schultern verbundene Schlüsselbein- (Klavikular-) Atmung, weil sie die ruhige Stellung des Kehlkopfs und dadurch die Ruhe des Tones beeinträchtigt.

b) **Der Kehlkopf** mit den darin ausgespannten Stimmbändern ist der eigentliche Sitz der Tonerzeugung und somit auch der die Tonhöhe bestimmende Teil des Gesangsapparats. Er ist ein aus Knorpeln, Bändern, Muskeln und Schleimhaut zusammengesetzter hohler Körper von oben dreieckig-prismatischer, unten runder Gestalt, in dem die beiden (wahren oder untern) Stimmbänder und darüber die Taschenbänder (auch falsche Stimmbänder genannt) ausgespannt sind. Der schmale Raum zwischen den Stimmbändern heißt Stimmritze oder Glottis.

Eine genaue Beschreibung des höchst komplizierten Zusammenwirkens aller bei der Tonerzeu-

gung (Phonation) beteiligten Knorpel, Muskeln und Bänder ist keineswegs Aufgabe der Gesangtheorie, da alle diese Organe automatisch arbeiten und somit dem Sänger und Gesanglehrer den primären Ton als fertiges Material liefern. Es genügt zu wissen, daß die Stimmbänder durch ein Muskelsystem zum Tönen eingestellt und durch den bei der Ausatmung andringenden Luftstrom in Schwingungen versetzt werden. Der Tonansatz kann auf zwei entgegengesetzte Arten erfolgen: entweder mit dem sogenannten Glottisschlag, indem die fest geschlossene Stimmritze sich der andringenden Luft mit einem explosiven Laut plötzlich öffnet (spiritus lenis), oder als gehauchter Ansatz, indem bei bereits geöffneter Stimmritze ein kurzer Hauch, d. h. tonlose Luft dem Erklingen des Tones (spiritus asper). Zwischen diesen beiden Gegensätzen vermittelt eine dritte Art des Tonanfangs, der mittlere Ansatz, bei dem der Ton ohne einen vorhergehenden Explosiv- oder Hauchlaut eintritt, indem bei geöffneter Stimmritze die ausströmende Luft die Stimmbänder unmittelbar in Schwingungen versetzt. Dieser Ansatz ist als Norm für Tonstudien in erster Linie zu empfehlen.

Die Stimmgattungen. Auf dem verschiedenartigen Bau der Stimmbänder beruht der Unterschied der menschlichen Stimmgattungen. Je länger, dicker und schwerer ein tönender Körper ist, um so tiefer sind bei gleichbleibendem Spannungsverhältnis die von ihm erzeugten Töne, und umgekehrt: je kürzer, dünner und leichter er ist, um so höhere Töne bringt er bei gleichem Spannungsverhältnis hervor. So erklärt sich die tausendfache Verschiedenheit menschlicher Stimmen. Gibt es nun auch von der tiefsten Männerstimme bis zur höchsten Frauen- oder Kinderstimme eine lückenlose Reihe unzähliger Stimmvarietäten, so hat man doch im Verlauf der Entwicklung des Kunstgesanges sechs Stimmgattungen als charakteristisch von einander unterschieden angenommen:

1. Baß, tiefe Männerstimme
2. Bariton, mittlere „
3. Tenor, hohe „
4. Alt, tiefe Frauenstimme
5. Mezzosopran, mittl. „
6. Sopran, hohe „

Für die Chorkomposition hat man sich bisher allerdings mit verschwindenden Ausnahmen auf die einfache Gliederung in Sopran, Alt, Tenor, und Baß beschränkt, für den Sologesang in Oper, Oratorium und Lied dagegen die obige Sechsteilung allgemein angenommen.

Die Register. Wie auf der Verschiedenheit des Baues der Stimmbänder die verschiedenen Stimmgattungen beruhen, so entstehen aus der Verschiedenartigkeit der Stimmbandfunktionen die sogenannten Register.

Ueber keinen Gegenstand der Gesangtheorie herrscht eine so verwirrende Meinungsverschiedenheit wie über Existenz, Begriffsbestimmung, Entstehung, Zahl und Einteilung der Register. Manuel Garcia und nach ihm die beachtenswertesten Theoretiker erklären Register als „eine ununterbrochene Reihe von Tönen, die durch denselben stimmlichen Mechanismus erzeugt werden“. Während es nun

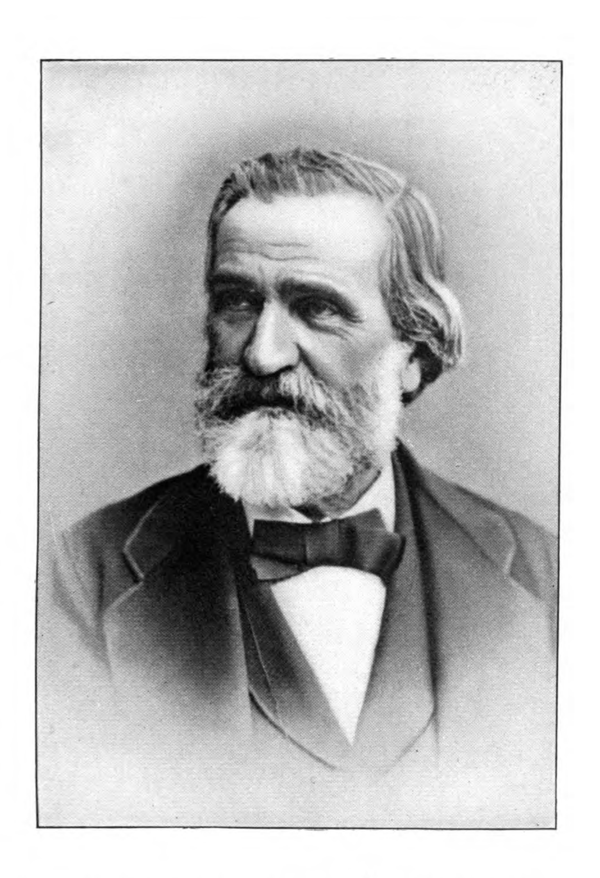
Gesanglehrer gibt, die das Vorhandensein solcher Register überhaupt leugnen und somit alle Töne der Menschenstimme auf ein einziges mechanisches Prinzip zurückführen, nehmen andere zwei, drei, ja sechs Register an. Die Physiologen sind in der Mehrzahl geneigt, sich auf den fundamentalen Gegensatz von Bruststimme und Kopfstimme zu beschränken, während die Gesanglehrer meist der Dreiregistertheorie huldigen, die zwischen beide obengenannten Register noch als Bindeglied die sogenannte Mittelstimme (Falset, fausset, voix mixte) einfügt. Da sich die Dreiregistertheorie jedenfalls praktisch und gesangspädagogisch herausgebildet und bewährt hat, ist sie auch an dieser Stelle zu Grund gelegt. Ueber die ebenfalls vielumstrittene Frage nach der physiologischen Entstehung der Register sei hier nur kurz bemerkt, daß die Bruststimme aus Schwingungen der Stimmbänder in ihrer ganzen Breite, das Falset aus Teil- oder Randschwingungen der Stimmbänder, die Kopfstimme aus einer weitern Verkürzung des schwingenden Teils der Stimmbänder oder aus Luftschwingungen nach Art der Labialpfeifen (Flöte) erklärt wird. Dieser Erklärung stehen aber zahlreiche andere gegenüber, deren Kenntnis indes für den Sänger wenig Wert hat, da er nach einiger praktischen Uebung sehr bald weiß, welches Register er anwendet. Hervorzuheben ist nur die Tatsache, daß die Register sich kreuzen, d. h. eine Anzahl von Tönen durch zwei benachbarte Register abwechselnd hervorgebracht werden kann, also beiden gemeinschaftlich angehört. Das Ideal einer guten gesanglichen Ausbildung ist natürlich, die Register vollkommen auszugleichen und den Unterschied ihrer verschiedenen Klangfarben möglichst zu verwischen.

Die Grenzen der Register. Ueber die Grenzen der Register ist zu bemerken, daß sie bei der großen Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit menschlicher Stimmorgane auch für dieselbe Stimmgattung sehr verschieden sein können und daß der Gesanglehrer sich hier besonders vor schablonenhaftem Verfahren hüten muß. Streng zu unterscheiden ist hier zwischen dem, was gesangskünstlerisch schön, und dem was physiologisch möglich ist. Man kann zum Beispiel in Singspielhallen zuweilen ein Hinauftreiben der weiblichen Bruststimme beobachten, das im Interesse der künstlerischen Wirkung und der Erhaltung des Stimmorgans jeder Kunstsängerin zu widerraten wäre. Im allgemeinen hat das eingestrichene f als obere Grenze der weiblichen Bruststimme zu gelten. Aber wie es nicht ausgeschlossen ist, daß eine volle und kräftige Altstimme ausnahmsweise ein eingestrichenes fis mit höchstem Klangadel in der Bruststimme zu Gehör bringen kann, so wäre es durchaus verkehrt, jede weibliche Stimme bis an dieselbe Grenze des Brustregisters führen zu wollen. Dasselbe gilt von der weiblichen Mittelstimme, die über das zweigestrichene d hinauszuführen im allgemeinen nicht ratsam ist, obgleich bedeutende Gesanglehrer hierin abweichender Ansicht sind. Die obere Grenze der weiblichen Kopfstimme weist noch mehr indwi-

duelle Verschiedenheiten auf als die der tieferen Register. Die Rolle der Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ fordert das dreigestrichene f, und es gibt nicht gar zu selten Soprane, die diesen Ton mühelos und klangschön hervorbringen können. Wieder andere Stimmen von ausgeprägtem, hellem Soprancharakter finden schon beim zweigestrichenen a oder b ihre Grenze. Die unteren Grenzen der weiblichen Stimmregister sind ebenfalls von größter individueller Verschiedenheit. Auch ist ihre genaue Feststellung praktisch weniger wichtig als die der oberen, da ein möglichst tiefes Hinunterführen des höheren Registers in die Region des benachbarten tieferen niemals nachteilige Folgen für die Stimme haben kann, sondern im Gegenteil zur Ausgleichung der Register beiträgt.

Der Stimmwechsel. Bekanntlich geht mit der menschlichen Stimme bei Eintritt der Geschlechtsreife eine durchgreifende Wandlung (Stimmwechsel, Mutation) vor. Während sich diese nun bei der Frauenstimme auf schärfere Differenzierung der Register und Steigerung der Kraft, der Fülle und des Umfangs beschränkt, tritt beim Mann eine allmähliche vollständige Verlegung des Organs in eine etwa eine bis anderthalb Oktaven tiefere Stimmlage ein. Es zeigen sich dann bei der ausgereiften Männerstimme die drei Register noch schärfer unterschieden als bei der Frauenstimme. Das höchste Register, die Kopfstimme, haben wir als übriggebliebenen Rest der gewandelten (mutierten) Knabenstimme anzusehn. Die Anwendung dieses Registers wird von einigen Lehrern ganz widerraten, von den meisten jedenfalls nur für die Erzielung komischer Wirkungen oder in der höchsten Tenorlage (etwa vom eingestrichenen a an aufwärts), wo es sich klanglich weniger von der Mittelstimme unterscheidet, ausnahmsweise zugelassen. Einer methodischen Ausbildung ist die Kopfstimme des Mannes nicht zugänglich. Die Bruststimme, das am häufigsten angewendete Register der Männerstimme, reicht beim Baß etwa bis zum eingestrichenen e, beim Bariton bis zum eingestrichenen fis, bei hohen Tenorstimmen bis zum zweigestrichenen c. Keineswegs aber ist es zu empfehlen, sie häufig bis zu diesen oberen Grenzen anzuwenden; vielmehr ist sie in der oberen Stimmlage für besondere Kraftstellen vorzubehalten und sonst durch die weichere, mühelosere Mittelstimme (Falset) zu ersetzen, deren untere Grenze von verschiedenen Lehrern wiederum sehr verschieden angegeben wird, aber in der tiefern Region der kleinen Oktave (zwischen d und g) zu suchen sein dürfte. Die methodische Ausbildung dieses Registers ist für die Entfaltung und Erhaltung des Wohllauts bei Männerstimmen besonders wichtig. Seine obere Grenze fällt im allgemeinen mit der der Bruststimme zusammen, liegt wohl auch bei einzelnen Stimmen ein bis zwei Ganztöne höher.

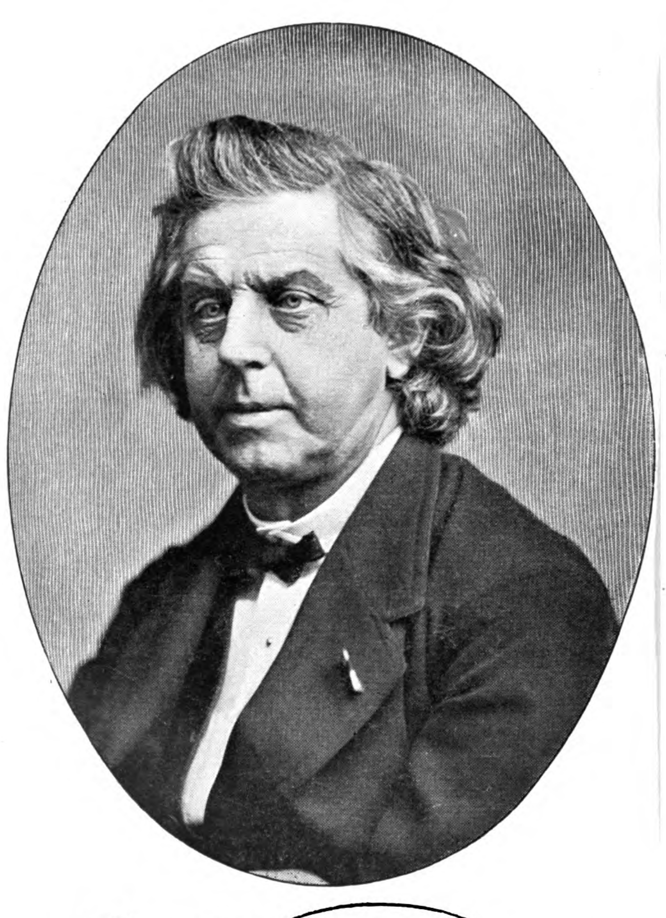
c) **Das Ansatzrohr** (Vokalröhre), d. h. der oberhalb der Stimmbänder gelegene, vorzugsweise aus Mund- und Nasenhöhle gebildete Hohlraum bringt die dritte der oben genannten Haupteigenschaften des Tons, die Klangfarbe hervor. Liefern uns Lunge und Kehlkopf in



Giuseppe Verdi,

geb. 10. Okt. 1813 in Roncole bei Busseto (Parma),

gest. 27. Jan. 1902 in Mailand.



Niels Wilhelm Gade,

geb. 22. Febr. 1817 in Kopenhagen, gest. 21. Dez. 1890 daselbst.

ihrem Zusammenwirken als Organe der *Tonerzeugung* (Phonation) den primären Ton, so entwickelt ihn das Ansatzrohr als Organ der *Tonbildung* (Artikulation im weitern Sinne) erst zum Gesangs- oder Sprechton. Da das Ansatzrohr zum größten Teil von weichen und beweglichen Organen wie Lippen, Zunge, Backen, Zäpfchen begrenzt ist, so vermag es seine Form zu verändern und dadurch auf die Klangfarbe des hindurchgeleiteten Tones einzuwirken. Zugleich kann es den Tonstrom durch ganzen oder partiellen Verschluß unterbrechen oder abdämpfen. Durch diese Fähigkeiten wird das Ansatzrohr zum Sitz der Sprachelemente, als die wir *Vokale* (Selbstlauter), *Doppelvokale* und *Konsonanten* (Mitlauter) unterscheiden.

Die Vokale. Gibt es nun auch an sich eine unbegrenzte Anzahl von Stellungen des Ansatzrohrs und daraus resultierenden Klangfarben, so haben sich doch im Lauf der sprachlichen Entwicklung verschiedene typische Laute herausgebildet, die allein als Vokale eine selbständige Geltung beanspruchen können. Es sind im Deutschen acht:

a, e, i, o, u, ä, ö, ü.

Die drei letzten Vokale, die in der Grammatik als sogenannte Umlaute von a, o und u angesehen werden, sind in phonetischer Beziehung ebenso selbständige Vokalgebilde wie die erstgenannten. Jeder dieser Vokale kommt in zwei Formen, *offen* und *geschlossen* vor, doch ist zu bemerken, daß diese beiden Formen sich bei a und ä fast nicht von einander unterscheiden und im Sprechen nur durch längere oder kürzere Dauer des Vokals gekennzeichnet werden, wie z. B. bei Haaren und harren, Pfähle, Fälle. — Versucht man die betreffenden Silben auf einem langgehaltenen Ton zu singen, so ist der Unterschied fast verwischt.

Die Doppelvokale. An Doppelvokalen (Diphthongen) unterscheidet die deutsche Sprache in lautlicher Beziehung nur drei, so verschieden auch ihre Schreibweise sein mag.

ei (ai), eu (äu, oi), au.

Sie bestehen aus einer schnellen Aufeinanderfolge zweier Vokale und werden im Deutschen gesanglich so behandelt, daß man den ersten als *Grundvokal*, während der Hauptzeit der Silbe aushält und erst, wenn man die Silbe abschließen will, den zweiten als *Abschluß* (Nebenvokal) kurz hinzufügt. Ist auf mehreren aufeinanderfolgenden Noten ein Doppelvokal zu singen, so singt man auf allen den Grundvokal und bringt erst am Schluß der letzten Note den Abschluß. Bei:

ei ist Grundvokal: offenes ă, Abschl.: off. ĭ
eu „ „ „ ŏ, „ „ ü̆
au „ „ „ ă, „ „ ŭ

Die Konsonanten. Ein Konsonant ist ein Laut (Geräusch oder Klang), der am Anfang oder am Ende eines Vokals dadurch entsteht, daß sich dem freien Ausströmen der tönenden Luft ein im Ansatzrohr gebildetes Hemmnis entgegenstellt. Ein solches Hemmnis wird gebildet, indem Organe des Oberkiefers mit Organen des Unterkiefers in Berührung treten und einen mehr oder weniger vollständigen (hermetischen) Verschluß des Ansatzrohrs bewirken. Die Berüh-

rungsstelle im Ansatzrohr heißt Artikulationspunkt.

Es ist hier nicht der Ort, ein allen Anforderungen der Lautphysiologie entsprechendes System der Konsonanten aufzustellen.

Die Halbvokale. Für den Sänger und Gesanglehrer genügt folgendes: ist der den Konsonanten bildende Abschluß der Vokalröhre so unvollständig, daß tönende Luft das Hemmnis passieren kann, so entsteht eine Gruppe von Konsonanten, die als **Klinger** oder **Halbvokale** eine Art Ueberleitung von den Vokalen zu den Konsonanten bilden, da sich bei ihnen der Stimmklang der schwingenden Stimmbänder mit dem konsonantischen Geräusch der im Ansatzrohr erzeugten Hemmung verbindet. Sie haben eine beliebige, nur durch den Atem begrenzte Dauer und sind durchaus auf einer bestimmten Tonhöhe zu bilden, also nicht nur zu sprechen, sondern auch zu singen. Es sind:

l, m, n, r, weiches s, j,
französisches j, w, ng.

Bei m, n, ng nimmt der Tonstrom seinen Weg durch Mundhöhle und Nasenkanäle, bei den übrigen Klingern durch Mundhöhle und Lippen. Das r kann entweder durch Vibration des Zäpfchens (Kehl-r, Gaumen-r) oder durch Vibration der Zungenspitze (Zungen-r) hervorgebracht werden. Nur die letztgenannte Bildungsart ist gesangskünstlerisch verwendbar. Das durch Vibration der Lippen gebildete sogenannte Kutscher-r sei als Naturlaut der Kuriosität halber erwähnt.

Die Geräuschlaute. Läßt man bei den Halbvokalen weiches s, j, französisches j, w, den stimmlichen Klang fort, ohne den Artikulationspunkt zu verändern, so entstehen die entsprechenden, nicht tönenden **Geräuschlaute**:

scharfes s (sz), vorderes ch (nach e, i, ä, ö, ü) sch, f,

denen man noch das hintere ch (nach a, o, u) anfügen muß, dem im Deutschen wenigstens das klingende Gegenstück in der Reihe der Halbvokale fehlt.

Kennzeichnend für die Gruppe dieser Geräuschlaute ist neben ihrer Tonlosigkeit ihre beliebig lange, nur durch den Atem begrenzte Dauer.

Die Explosivlaute. Eine dritte Gruppe bilden die in zwei Unterabteilungen zerfallenden Explosivlaute (Drücker):

p, t, k, (tenues),
b, d, g, (mediae).

Bei ihnen ist das Ansatzrohr durch das konsonantische Hemmnis vollständig (hermetisch) abgeschlossen, ihre Zeitdauer ist minimal, sie können nur in Verbindung mit einem voraufgehenden oder folgenden Vokal artikuliert werden.

Die mediae b, d, g unterscheiden sich von den tenues p, t, k nicht wie manche behaupten, quantitativ durch den geringeren explosiven Abstoß, sondern qualitativ durch ein dem Konsonanten vorherrschendes, dumpfes, kurzes Geräusch, das trotz dem fest verschlossenen Ansatzrohr bei geöffneter Stimmritze hervorgebracht wird, aber keine fixierte Tonhöhe hat.

Man nennt die mediae auch weiche, die tenues harte Konsonanten.

Das h scheidet als Konsonant aus, da es nur eine bestimmte Art des Vokaleinsatzes bezeichnet (s. o.).

Die Doppelkonsonanten. Doppelkonsonanten sind: q, das nur in der Verbindung mit u vorkommt und im Deutschen wie kw gesprochen wird, x, im Deutschen gleich ks und z gleich ts, c wird vor a, o, u wie k, vor e, i, ä, ö, ü meist wie z gesprochen. Die scheinbaren Doppelkonsonanten ng, ch, sch sind im Deutschen tatsächlich nur einfache konsonantische Gebilde und bereits oben besprochen. Die zahlreichen im Deutschen möglichen Konsonantenverbindungen gehören nicht in den Rahmen dieser Auseinandersetzung; nur sei bemerkt, daß nk wie ng-k, sp und st am Anfang deutscher Wörter wie sch-p und sch-t zu sprechen sind. Die weichen Konsonanten am Ende eines Wortes werden im Deutschen wie die entsprechenden harten gesprochen, also Hand, Leib, Tag, wie Hant, Leip, Tak. Die Endsilbe ig wird von der Mehrzahl der Deutschen wie ich ausgesprochen.*)

C. Methode der Ausbildung des Stimmapparats.

a) **Schulung des Atems.** Wenn der Atmungsapparat auch bei jedem Menschen von Jugend auf automatisch seinen Dienst verrichtet, so ist es doch möglich, durch zweckentsprechende Uebungen seine Leistungsfähigkeit für gesangliche Zwecke zu steigern. Diese sogenannten Atmungsübungen haben natürlich nur dann Erfolg, wenn sie an die spontane, natürliche Tätigkeit der Lungen anknüpfen, jedes Uebermaß der Anstrengung vermeiden und in guter Luft vorgenommen werden.

Der natürliche, unbewußt sich vollziehende Atmungsprozeß läßt drei Momente unterscheiden: Einatmung, kurze Ruhe (Anhalten des Atems) und Ausatmung. Die Einatmung geht etwas langsamer vor sich als die Ausatmung. Wird nun der Atmungsprozeß vom Willen beeinflußt, also bewußt vollzogen, so kann man jedes dieser drei Stadien erheblich verlängern. Besonders das verlängerte Anhalten des Atems und die verlängerte Ausatmung sind für den Sänger von Wert; aber auch das langsamere Einatmen fördert die Beherrschung der Atemmuskeln und steigert allmählich die Kapazität der Lunge. Der Schüler beginne, in ungezwungener (nicht militärischer) Haltung aufrecht stehend, langsam und unhörbar durch die Nase einzuatmen, ohne die schlaff hängenden Schultern irgendwie zu heben oder nur zu bewegen. Die Naseneinatmung, auch von Aerzten als die gesundheitsgemäßeste empfohlen, ist bei technischen Studien ausschließlich zu verwenden. Sie bietet den Vorteil, daß die Luft bereits angewärmt in den Kehlkopf gelangt und somit weniger Reiz auf die inneren Organe ausübt. Beim Vortrag von Gesangstücken läßt sie sich nicht immer streng durchführen, da hier oft in ganz kurzer Zeit sehr tief eingeatmet werden muß. Dagegen sollte die Unhörbarkeit des Ein- und Ausatmens eine strenge Regel sein, von den sel-

*) Eine genaue Beschreibung der Artikulationspunkte aller Konsonanten ist Aufgabe der Lautphysiologie und hier um so weniger erforderlich, als jeder Singende von Jugend auf die Konsonanten praktisch geübt hat und bei aufmerksamer Selbstbeobachtung ihre Artikulationspunkte leicht zu finden vermag. Etwa notwendige Korrekturen fehlerhafter Aussprache bewirkt der Gesanglehrer zweckmäßiger durch genaues Vorsprechen als durch theoretische Auseinandersetzung.

tenen Fällen abgesehen, wo das Atemgeräusch selbst im Dienste des leidenschaftlichen dramatischen Ausdrucks Verwendung findet.

Auch die Ausatmung studiere man gesondert in langsamem Tempo; hierbei kann man den Mund wie zum Singen geöffnet halten. Hat man auch das längere Anhalten des Atems mehrfach geübt, so verbinde man alle drei Atmungsmomente zu einer ausgedehnten Atmungsübung: langsames Einatmen durch die Nase, längeres Anhalten des Atems, langsames Ausatmen durch den Mund.

Man beschränke sich im Anfang auf Zwerchfellatmung und verbinde sie erst später gelegentlich mit Flankenatmung.

Bei allen diesen Uebungen, die, richtig betrieben, die Gesangstechnik ebenso wie die Gesundheit fördern, vermeide man jedes Uebermaß und lasse häufige Ruhepausen eintreten.

b) **Tonstudien.** Hatten wir oben Tonerzeugung und Tonbildung als Funktionen des Kehlkopfs und des Ansatzrohrs gesondert behandelt, so läßt sich praktisch eine solche Trennung nicht durchführen, da jeder im Kehlkopf entstehende Ton zugleich im Ansatzrohr seine Resonanz findet, also nicht als primärer, sondern als vokalisch gefärbter Ton den Gegenstand der Studien des Sängers bildet. Man übe gleichmäßig ausgehaltene Töne auf allen Vokalen zunächst piano, weil es im piano leichter ist, der allen guten Schulen gemeinsamen Forderung zu entsprechen, mit einem Minimum von Atem ein Maximum von Ton zu erzielen. Ganz verkehrt ist es, mit der Uebung von Schwelltönen zu beginnen, die schon eine volle Herrschaft über die Atemtechnik voraussetzen und daher erst von ganz vorgeschrittenen Schülern studiert werden dürfen. Die ausgehaltenen Töne sollen sich in Tonhöhe, Stärke und Klangfarbe von Anfang bis zu Ende durchaus gleich bleiben. Bei den Tonstudien achte man auf lose Haltung der Halsmuskeln, ungezwungene, natürliche Mundöffnung, bei der die Zähne ein wenig sichtbar werden, und vermeide alles Grimassieren oder Anspannen der Gesichtsmuskeln. Die Vokale o, u, ö, ü sind Lippenvokale, d. h. sie verlangen ein entschiedenes Vorschieben der Lippen, das dem Ton leicht einen weichen, flötenartigen Charakter gibt. Darum sind diese Vokale nach langer Sängererfahrung besonders zur Entwicklung der zarteren Register, der männlichen Mittelstimme, der weiblichen Kopfstimme geeignet. Bei den Vokalen a. e, i, ä sind die Lippen unbeteiligt (neutral). Die normale, d. h. die beste Resonanz gebende Stellung des Ansatzrohrs ist für jeden Ton und Vokal nur experimentell zu finden. Zweckmäßig ist das Ueben der beiden Vokalreihen:

ü—ī—ē—ä—a

u—ō—ŏ—a

auf einem Ton, wobei man unmerklich von einem Vokal in den anderen übergeht, ohne mit Glottisschlag neu anzusetzen. Auch ein mehrfach wiederholtes leichtes Anhauchen desselben Tones auf einem Vokal in Zeitabständen von etwa einer Sekunde (ha—ha—ha—ha—ha, o—ho—ho—ho—ho), ohne den Stärkegrad oder die Tonhöhe im geringsten zu verändern, ist als Uebung für

Lockerung und Leichtigkeit des Ansatzes neben den ausgehaltenen Tönen zu empfehlen.

Der mittlere Ansatz (s. o.) bilde die Regel. Bei hauchigen, d. h. unverhältnismäßig viel Atem verschwendenden Stimmen möge man den Glottisansatz, bei harten, scharf klingenden den aspirierten Ansatz zur Abhilfe versuchen. Aufs strengste vermeide man schon bei den ersten Uebungen das häßliche unfreie Einsetzen des Tons von unten (cercar la nota). In dieser Hinsicht nehme man sich den sofort ohne jedes Vorgeräusch erklingenden Klavierton zum Muster.

Man übe die gehaltenen Töne in jedem Register gesondert, vermeide aber, mit ihnen bis an die höchste Grenze jedes Registers zu gehen. Diese streift man nur gelegentlich bei den später zu behandelnden Beweglichkeitsübungen und beim Studium von Vortragsstücken. Ein systematisches tägliches Ueben der hohen Grenztöne der Register greift die Stimme an. Man beginne die Uebungen daher in der weiblichen Kopfstimme beim zweigestrichenen cis oder d und gehe nach oben auch bei hohen Sopranen nicht über das zweigestrichene f hinaus. Die weibliche Mittelstimme übe man in der eingestrichenen Oktave etwa von g bis h, die Bruststimme etwa von c bis es, hüte sich hier aber, besonders bei Sopranstimmen, vor zu großer Kraftanstrengung und verzichte besonders im jugendlichen Alter zunächst lieber ganz auf die Brusttöne, wenn sie nicht mit müheloser Leichtigkeit von selbst ansprechen. Die unteren Grenzen aller drei Register dehne man so weit aus, wie es bei Wahrung der Klarheit und Fülle des Klanges möglich ist.

Bei Männerstimmen übe man zunächst die Brusttöne in der kleinen Oktave, dann vom eingestrichenen c bis f vorzugsweise die Mittelstimme auf o und ü. Tenöre führe man in gehaltenen Tönen im allgemeinen nicht über f, Baritonisten nicht über es, Bässe nicht über cis oder d hinaus. Die offenen Vokale a, o, e (ä) dürfen im allgemeinen nur bis zum eingestrichenen d ihren offenen Charakter behalten, darüber hinaus muß man sie „decken", d. h. ihre in dieser hohen Lage durchdringende und das Ohr verletzende Klangfarbe durch geschickte Annäherung an die geschlossenen Vokale o und ö mildern. Nur kräftige, helle Tenöre können diese Grenze etwas nach oben verschieben und auch das eingestrichene es und e gelegentlich ganz offen singen.

Auch bei den Männerstimmen ist das Ueben der tiefen Töne bis zur Grenze der Klangfähigkeit ganz unbedenklich, sofern sie mit loser, ungezwungener Tonbildung ohne Druck hervorgebracht werden.

Die Klangfarbe. Außer den acht Vokalen, die oben als ebensoviel verschiedene Klangfarben gekennzeichnet wurden, gibt es zwei allgemeine Gegensätze des Klanggepräges (Timbres), die man hell und dunkel nennt. Sie entstehen aus der Verschiedenheit der Mund- und Kehlkopfstellung. Weite Mundöffnung ergibt helle, geringe Mundöffnung dunkle Klangfarbe. Man kann sich davon überzeugen, indem man einen Ton auf den Vokal a mit mäßiger Mundöffnung ansetzt und dann, ohne den Ansatz sonst irgendwie zu

verändern, den Mund allmählich soweit wie möglich öffnet. Der Ton wird allmählich übertrieben hell und flach werden und gleichsam zerflattern. Ist nun auch der Fall viel häufiger, daß der Schüler den Mund zu sehr geschlossen hält, um dem Ton freies Ausströmen zu ermöglichen, so findet sich doch auch der entgegengesetzte Fehler, daß er über den Punkt der günstigsten Resonanz in der Weite der Mundöffnung hinausgeht. Die richtige Mitte ist auch hier nur durch Versuche zu finden.

Wichtiger noch ist die Beeinflussung der Klangfarbe durch die Kehlkopfstellung. Tiefe Kehlkopfstellung ergibt dunkles, hohe helles Klanggepräge. Für die regelmäßigen Tonstudien ist eine mäßig tiefe Stellung des Kehlkopfes, bei der sich der hintere Teil der Mundhöhle und somit der Resonanzraum weitet, zu empfehlen. Die gewöhnliche Stellung des Kehlkopfes auf dem Sprechniveau ergibt für den Gesang zu flache, der Rundung ermangelnde Töne. Um die tiefe Kehlkopfstellung zu erreichen, beobachte man, wie sich der Kehlkopf beim Gähnen tiefer senkt, und suche diese Stellung ohne die mit dem Gähnen verbundene krampfartige Anstrengung beim Ansatz der gehaltenen Töne festzuhalten.

Der Kehlton. Steigt der Kehlkopf beim Singen so hoch wie bei der physiologischen Verrichtung des Schluckens, so schnürt sich die Kehle gleichsam zu und es entsteht eine widerliche Entstellung des Tones, die man K e h l t o n nennt.

Der Gaumenton. Stellt sich dem freien Ausströmen des Tons bei normaler Kehlkopfstellung durch das Gaumensegel ein Hindernis entgegen, so entsteht der G a u m e n t o n. Mit diesen Mißklängen ist aber die Reihe der Tonbildungsfehler keineswegs erschöpft; besonderen Anteil hat an ihnen meist die Zunge, die durch zu tiefes Herunterdrücken die freie, lockere Haltung des Kehlkopfs beeinträchtigt, durch Hebung vorn oder in ihrem mittleren Teil den Tonwellen den freien Durchgang wehrt.

Der Nasenton. Auch der N a s e n t o n, bei dem ein großer Teil der tönenden Luft durch die Nase seinen Weg nimmt, ist im allgemeinen ein Tonbildungsfehler. Doch ist nicht zu vergessen, daß in einer der schönsten, auch für den Gesang geeignetsten Kultursprachen, der französischen, die nasalierten Vokale eine grundlegende Rolle spielen und daß eine vorsichtige und ganz geringe Nasalierung der Vokale auch in anderen Sprachen keineswegs unbedingt als Fehler zu verwerfen ist. Alle Tonbildungsfehler lassen sich nicht durch theoretische Regeln oder Gewaltmittel, wie Festhalten des Kehlkopfs, Herabdrücken der Zunge u. a. m. verbessern, sondern nur durch Erziehung des Ohres zur schärferen Kontrolle der eigenen fehlerhaften Töne und durch Vergleich mit anderen wohlgebildeten.

c) T o n v e r b i n d u n g (Vokalisation). Hat man durch Tonstudien die Fähigkeit erworben, in den oben geschilderten Grenzen ruhige, gleichmäßige und freigebildete Töne auszuhalten, so gehe man zum Studium der Tonverbindungen über. Es gibt fünf verschiedene Arten, Töne

gesangstechnisch aneinander zu reihen:

1) legato (gebundene Vokalisation). Man geht aus einem Spannungsgrad der Stimmbänder unvermittelt in einen anderen über, d. h. man bindet die Töne lückenlos ohne die zwischen ihnen liegenden Tonstufen hörbar zu machen. Das legato ist die Grundlage aller Vokalisation und der Gesangskunst überhaupt und ist daher vorzugsweise zu üben. Der ausströmende Atem muß sich bei einer gut ausgeführten legato-Passage verhalten wie bei einem einzelnen ausgehaltenen Ton.

2) portamento (getragene Vokalisation) ist gleichsam ein gesteigertes legato. Man verbindet dabei zwei Töne, indem man aus einem Spannungsgrad allmählich in den anderen übergeht, so daß sämtliche dazwischen liegenden Tonhöhen kurz hörbar werden, ohne daß eine einzelne Tonstufe besonders hervortritt. Das Portament ist abgesehen von seinem Wert als Ausdrucks- und Vortragsmittel technisch zur Verbindung und Ausgleichung der Register sehr geeignet.

3) Die angehauchte Vokalisation (note raddoppiate) ist nur zur Wiederholung desselben Tons, nicht aber zur Verbindung verschiedener Tonstufen geeignet. Man wiederholt den Ton in der oben bei den Tonstudien geschilderten Weise durch ein kurz eingeschobenes, fast unhörbares h.

4) staccato (gestoßene Vokalisation). Hier ist jeder Ton durch eine kleine Pause von den benachbarten getrennt und wird neu angesetzt. Dafür ist nur der mittlere Ansatz geeignet; weder der aspirierte Ansatz noch der Glottisschlag, den manche Gesanglehrer empfehlen, ergeben ein gefälliges und geschmackvolles staccato. Beim staccato-Singen tritt von selbst der Zwerchfellmuskel in Tätigkeit und bewirkt die für die einzelnen Töne erforderlichen kurzen Atemstöße. Das staccato kommt besonders in der modernen Gesangsmusik nur selten vor, sein Studium ist aber nicht nur für spezielle Aufgaben des virtuosen Koloraturgesanges, sondern überhaupt für das schnelle und bestimmte Ansetzen der Töne von günstigen Einfluß.

5) marcato (markierte Vokalisation) ist gleichsam eine Verbindung der Gesangsmanieren des legato und staccato. Man läßt dabei, wie beim legato, zwischen den einzelnen Tönen einer Tonreihe keine Unterbrechungen eintreten, stattet aber alle mit den dem staccato eigenen Atemstößen des Zwerchfellmuskels aus, so daß jeder Ton einen besonderen Akzent erhält. Das Zeichen dafür ist:

.... oder <<<<<<<<

Das marcato eignet sich auch zur häufigeren Wiederholung desselben Tons, wirkt aber härter und gewaltsamer als die angehauchte Vokalisation und ist vorzugsweise für Männerstimmen geeignet. Wenn es mit besonderer Wucht ausgeführt wird, steigert es sich zum martellato.

Der Triller. Unter keiner dieser fünf Arten der Vokalisation ist der Triller einzuordnen, das heißt der wiederholte rapide Wechsel zwischen einem Ton und seiner oberen kleinen oder großen Sekunde (Halbton- und Ganztontriller). Diese wichtige

Gesangsmanier wird ausgeführt durch schwingende Bewegungen (Oszillationen) des Kehlkopfes, während bei allen anderen Vokalisationsarten größtmögliche Ruhe des eingestellten Kehlkopfes zu beobachten ist. Man lernt den für den Triller nötigen Kehlschlag am leichtesten, wenn man ihn zunächst in größeren Intervallen (Quinten, Quarten, Terzen) übt. Man beginne stets mit dem oberen Ton und gehe dann mit langsamen Portamenten zu dem unteren und wieder zum oberen zurück, indem man die Schnelligkeit allmählich steigert. Absolute Gleichmäßigkeit des ausströmenden Atems (wie beim ausgehaltenen Ton) und durchaus lockere Haltung der Halsmuskeln und des Kehlkopfs sind unerläßliche Bedingungen. Wer sie streng beobachtet, gelangt schnell zum Ziel.

Man beginne mit den Trillerübungen so bald wie möglich; gerade Anfänger lernen den Triller am leichtesten.

Die Uebungen. Die Tonverbindungen studiere man (zunächst mit ausschließlicher Anwendung des legato) in kurzen, formelhaften Uebungen, die vom Leichten zum Schweren fortschreitend allmählich an Umfang und Schnelligkeit zunehmen. Sehr gute derartige Uebungen sind in größerer Anzahl in Garcias Gesangschule und in Th. Hauptners Werk „200 kurze Singübungen“ enthalten. Zugleich beginne man das Studium größerer Vokalisen, die auf verschiedenen Vokalen je nach der pädagogischen Zweckmäßigkeit zu üben sind. Ganz zu entbehren ist das veraltete Solfeggieren, d. h. das Singen der Vokalisen auf den Silben der italienischen Skala do, re, mi, fa, sol, la, si. Die Unzweckmäßigkeit des Solfeggierens leuchtet ein, wenn man bedenkt, daß z. B. ein Baritonist das eingestrichene e stets auf der Silbe mi, eine Altistin das kleine b oder h stets auf si singen soll. Die Solmisationssilben enthalten nur einen geringen und ganz willkürlich ausgewählten Teil der Sprachelemente (nur 4 Vokale und 6 Konsonanten) und sind ebensowenig wie ihre von Graun, Hitzler und anderen versuchte Ersetzung durch andere Silben geeignet, das Studium der Verbindung von Wort und Ton irgendwie zu fördern. Sollen sie aber zu Treffübungen dienen, so ersetzt man sie zweckmäßig durch die in jeder Sprache gebräuchlichen Benennungen der Tonstufen.

d) **Gesang mit Text.** Den Reichtum und die unendliche Mannigfaltigkeit der Sprachelemente kann man nur an Vortragsstücken selbst beherrschen lernen. Man wird natürlich auch hier ein pädagogisch verständiges Fortschreiten vom einfachsten, kunstlosen Lied bis zu den schwierigsten Aufgaben der Gesangsvirtuosität im Laufe eines mehrjährigen Studiums mit großer Vorsicht allmählich vorbereiten müssen. Zeigen sich Defekte der Konsonantenaussprache, so sind sie durch systematische Studien und Erziehung des Ohrs zu scharfer Selbstkritik zu heben. Das mangelnde Zungen-r ist nicht durch das Gaumen-r zu ersetzen sondern durch eifrige, auf Entwicklung der Beweglichkeit der Zungenspitze gerichtete Uebungen wie tede—tede—tede—tede, beda—beda—beda u. a. zu erwerben. Das „gelispelte“ (angestoßene) s ist

durch genaue Korrektur der Zungenlage zu verbessern. Bei allen diesen Fehlern spielt das Vormachen seitens des Lehrers und die Entwicklung des Ohrs beim Singenden selbst dieselbe entscheidende Rolle wie bei den Tonstudien.

Von großer Wichtigkeit ist die gewissenhafte Behandlung der „Klinger". Sie müssen sehr tonvoll genau auf der Tonhöhe der Silbe gebildet werden, zu der sie gehören. Dadurch erreicht man größere Deutlichkeit und Ausdrucksfähigkeit der Sprache, durchaus freies Einsetzen des folgenden Vokaltons und schließlich eine gute Kantilene (enges legato), insofern die Tonunterbrechungen, die die Konsonanten an sich hervorrufen, auf ein wesentlich geringeres Maß eingeschränkt werden.

Die Atemeinteilung. Eine besondere Aufmerksamkeit wende man der Atemeinteilung zu: sie hat drei Gesichtspunkte zu berücksichtigen, die aber oft einander widersprechen und daher zu Kompromissen nötigen: textliche, musikalische und praktische. Was textlich zusammengehört, soll nicht durch Atemzüge getrennt werden, so daß hierin die Atemeinteilung etwa der Interpunktion entspricht. Musikalisch soll ein zusammengehöriges Motiv durch den Atem nicht auseinander gerissen, ebensowenig eine Dissonanz von ihrer Auflösung getrennt werden. Praktisch empfiehlt sich, lieber nach einer längeren als nach einer kürzern Note zu atmen, da die zum Atmen nötige Zeit der vorhergehenden Note zu entnehmen ist, die somit um einen kleinen Teil ihres Wertes verkürzt wird.

Beim Studium eines Gesangsstücks mache man sich nach diesen Gesichtspunkten eine genaue Atemeinteilung, die man streng befolge.

Das Portament. Das Portament als Ausdrucksmittel verwende man nicht zu freigebig und spare es für die Momente gesteigerter Empfindung auf. Abwärts ist es unbedenklicher als aufwärts, wo es leicht unedel wirkt. Das Portament soll stets leiser sein als die dadurch verbundenen Noten, um so leiser, je langsamer es ausgeführt wird.

Die Akzente. Ein weiteres wichtiges Vortragsmittel sind die Akzente, die zur rhythmischen Belebung und zur Steigerung des Ausdrucks im Gesange erheblich beitragen. Die technische Ausführung der Akzente kann auf zwei Arten erfolgen: entweder als ein durch Atemstoß bewirktes, kräftiges Ansingen der zu betonenden Silbe nach Art des marcato mit Hilfe des Zwerchfellmuskels (Schlagakzent) oder bei ganz gleichmäßiger Atemführung in der Weise des legato durch stärkeren Einsatz und sofortige plötzliche Abschwächung der Tonstärke innerhalb einer Note (gesungener Akzent).

Die erste Art ist seltener und ausschließlich für dramatisch bewegte Allegrosätze energischen Stils anzuwenden, der gesungene Akzent empfiehlt sich für die weiche Kantilene und vorzugsweise für den Liederstil. Hierbei ist zu bemerken, daß die Ausbildung einer schönen Kantilene, d. h. einer auf gleichmäßigster Atemführung beruhenden, durch lückenloses (enges) legato ausgezeichneten, melodischen Tonfolge das Hauptziel aller Gesang-

studien sein muß, das sich sehr wohl mit meisterhafter Deutlichkeit der Aussprache und charakteristischem Ausdruck verträgt. Wie schon in der Einleitung bemerkt, hat bald die reinmusikalische Schönheit der Melodiebehandlung, bald die realistische Schärfe und Wahrheit des poetischen Vortrags als Ideal der Gesangskunst gegolten, während doch die vollkommene Meisterschaft nur in sicherer Beherrschung beider Stilarten zu erblicken ist, die in der Vokalkunst nebeneinander ihre Geltung behaupten.

Der Koloraturgesang. Die größten Stilgegensätze der Gesangskunst finden wir im Koloraturgesang und im Rezitativ ausgeprägt. Der Koloraturstil nähert sich der absoluten Musik, insofern die menschliche Stimme hier vorzugsweise zum instrumentalen Träger reinmusikalischer Gebilde wird, während die scharf ausgeprägte Bedeutung des Worts sich in melismatischen Verzierungen verflüchtigt und im günstigsten Falle nur die allgemeine poetische Idee in der musikalischen Gestaltung zum Ausdruck kommt. Eine solche tiefere ästhetische Bedeutung hat die Koloratur meist bei Händel, wo sie gleichsam zur Tonmalerei wird und z. B. das Zwitschern der Vögel, das Rauschen der Wellen, das Züngeln der Flammen, das Schlagen des erregten Herzen usw. durch symbolische Tonfiguren schildert. Die italienische Opernmusik der zweiten Hälfte des vorigen, der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts pflegte dagegen den Ziergesang fast ausschließlich als Selbstzweck, d. h. als Tummelplatz für die aufs höchste gesteigerte Kehlkopfvirtuosität, bei der jedes Streben nach Wahrheit des poetischen Ausdrucks in den Hintergrund trat. Musikstücke dieses Stils fordern denn auch von dem heutigen Sänger nur sichere instrumentale Beherrschung und Geläufigkeit der Stimme.

Das Rezitativ. Das Rezitativ verläßt insofern den Boden der reinen Musik, als es die Fessel des Taktes, d. h. der genauen rhythmischen Gliederung durch Zeiteinheiten abwirft und sie durch die natürliche Akzentuation der ausdrucksvollen Sprache ersetzt. Dagegen behält es als musikalisches Element die fixierte Tonhöhe bei und bildet so eine Uebergangsstufe zwischen reiner Poesie und Vokalmusik. Die Silbenlänge und die Akzentverteilung bestimmen sich beim Rezitativ ausschließlich durch die Rücksicht auf ausdrucksvolle Deklamation, so daß die Note als rhythmisches Zeichen ihre Bedeutung verliert und nur die Tonhöhe feststellt. Man unterscheidet Seccorezitativ, bei dem sich die Singstimme über einfachen, ausgehaltenen Akkorden in vollster Freiheit und Ungebundenheit der Deklamation bewegt, und begleitetes (obligates) Rezitativ, bei dem eine reichere, ausgeführtere Begleitung der Singstimme häufig zur strengeren Wahrung des Taktes nötigt und durch gelegentliche Zwischenspiele das musikalische Element wieder mehr in den Vordergrund treten läßt.

Beim Vortrag des Rezitativs muß man sich vor zwei Extremen hüten. Man vermeide einerseits, durch schwerfällige Langsamkeit und gleichmäßige Breite der Silbenbehandlung das Rezitativ in

einen eintönigen, psalmodierenden Singsang ausarten zu lassen, durch den manche Sänger vermeinen, der Würde des Oratorienstils am meisten zu entsprechen. Andererseits hüte man sich vor flüchtigem und tonlosem, die Sprache äußerlich nachahmendem Vortrag. Eine wahrhaft plastische Wirkung ist nur zu erzielen durch eindringliches, scharfes Akzentuieren und längeres Verweilen auf den Höhepunkten der Deklamation, während die Nebensilben und unbetonten Worte zwar deutlich zu artikulieren, aber in lebhafterem Zeitmaß und mit geringerer Tonstärke vorzutragen sind.

Der Geschmack. Die große Mehrzahl der Gesangsstücke bewegt sich auf einer von den Polen des Rezitativs und des Ziergesanges gleichweit entfernten Mittellinie und verlangt ein vollkommnes, inniges Verschmelzen des poetischen und musikalischen Elements. Doch wird bald das eine, bald das andere größere Geltung beanspruchen, bald absolute Tonschönheit und Entfaltung der Kantilene, bald vollkommene Deutlichkeit der Sprache und realistische Ausdruckswahrheit die Hauptsache sein. Hier zu entscheiden ist Sache des natürlichen künstlerischen Feingefühls, des gebildeten Geschmacks und der Kunsterfahrung. Wie es vorkommen kann, daß zur Entfaltung höchsten melodischen Reizes im legato die Schärfe der Artikulation (z. B. bei zusammenstoßenden gleichen Konsonanten: „nicht — treu") vorübergehend zurücktritt, so kann andrerseits im Dienste der dramatischen Wahrheit die musikalische Schönheitslinie durch ein Tremolo, einen offenen Schrei, ein hörbares Atmen, ein Abbrechen mitten im Wort u. a. m. gelegentlich durchbrochen werden.

Für die Ausbildung des Schülers wird allerdings das erste Erfordernis immer musikalische und gesangstechnische Korrektheit sein müssen. Einer spätern Entwicklung ist dann die Aneignung aller charakteristischen Klangfarben und sprachlichen Vortragsmittel vorbehalten. Auf diesem Gebiet spielt die individuelle geistige Anlage jedenfalls die Hauptrolle, und das Beispiel vollendeter Künstlerschaft wirkt hier noch mehr fördernd und anregend als die Lehre. Als vortreffliches Mittel zur Herausbildung eines freien und charakteristischen Vortrags im Gesange ist jedem Kunstjünger zu empfehlen, zunächst den Text eines Gesangsstückes ohne Musik in seinen einzelnen Teilen durchzusprechen und als Ganzes ausdrucksvoll zu deklamieren, ehe er an die Verbindung von Wort und Ton geht. Besonders der Vortrag des Rezitativs wird hierdurch außerordentlich gewinnen.

D. Schluß.

Die Gesundheit. Zum Schluß seien noch einige Bemerkungen über das gesundheitliche Verhalten des Sängers angefügt. Der Umstand, daß das musikalische Instrument des Sängers mit ihm verwachsen ist, das heißt einen Teil seines körperlichen Ich darstellt und die Lebensquelle der Atmung für ihn auch zur Tonquelle wird, sichert der Gesangskunst vor allen Zweigen der ausübenden Tonkunst den höchsten persönlichen Reiz, birgt aber auch die Gefahr in sich, daß jede Störung des Allgemein-

befindens die Kunstübung des Sängers nachteilig beeinflußt. Für ihn gilt der Satz: vox sana in corpore sano. Was der Gesundheit im allgemeinen förderlich ist, nützt auch der Stimme. Daher hat der Sänger in gesundheitlicher Beziehung zunächst durch Abhärtung und Leibesübungen die Widerstandsfähigkeit seines Körpers zu steigern. Des fördernden Einflusses regelmäßiger Atmungsübungen in frischer Luft wurde schon oben gedacht. Von allen Sportarten ist das Wandern (auch mäßiges Bergsteigen) unbedingt am meisten zu empfehlen, demnächst das Turnen.* Dagegen ist erfahrungsgemäß das Radfahren wegen seiner einseitigen Gymnastik und der damit verbundenen Erkältungsgefahr Sängern ebenso zu widerraten wie das Tanzen, das meist eine gesteigerte Atemtätigkeit in staubiger, minderwertiger Luft mit sich bringt und ebenfalls leicht Erkältungen veranlaßt. Ueberhaupt sei das Bestreben des Sängers, sich nach Möglichkeit vor Katarrhen der Atmungsorgane zu schützen, da sie ihn nicht nur vorübergehend der Ausübung seiner Kunst entziehen, sondern in häufiger Wiederkehr den Schmelz des Organs aufreiben. Der Grund, warum die südlichen Länder meist schönere Stimmen zur Reife bringen, liegt nicht in einer glücklicheren Naturanlage der Südländer, sondern nur in den günstigeren klimatischen Verhältnissen, durch die sie vor Katarrhen mehr geschützt sind. Darum bedarf der Nordländer besonderer Abhärtung gegen Witterungseinflüsse, die er durch kalte Abreibungen, Bäder und Einwirkung frischer Luft auf die äußere Haut erreichen kann.

Jeder rasche und unvermittelte Temperaturwechsel ist zu vermeiden, besonders unmittelbar nach dem Singen, das eine stark erhöhte Tätigkeit der Organe bewirkt und sie dadurch für schädliche Einflüsse besonders empfänglich macht. Dauernde Gewöhnung an die Nasenatmung ist ein vortreffliches Vorbeugungsmittel gegen Erkältungen und darum Sängern ausschließlich zu empfehlen; ganz besonders aber sollte man aus dem warmen Zimmer oder gar aus überhitzten Sälen ins Freie tretend, den Mund stets geschlossen halten und das Sprechen so lange gänzlich vermeiden, bis man sich an die kältere Luft gewöhnt hat.

In bezug auf die Kleidung folge allgemein anerkannten hygienischen Grundsätzen und den am eignen Leibe gemachten Erfahrungen; denn auch hier spielen langjährige Gewöhnung und besondere Naturanlage eine entscheidende Rolle. Daß Sängerinnen auf das Einschnüren des Oberkörpers durch feste Korsetts ganz verzichten müssen, ist für jeden denkfähigen Menschen selbstverständlich; ein dauernder Kampf der Atmungsorgane gegen diese Panzerung macht jede künstlerische Atembeherrschung unmöglich und führt zu Körperschwäche und Siechtum.

Die Ernährungsweise des Sängers braucht in nichts von der normaler, gesunder Menschen abzuweichen. Jeder Erwachsene

*) Selbstverständlich ist, daß man sich durch gymnastische Uebungen, die an sich dem Körper heilsam sind, nicht unmittelbar vor dem Singen ermüden darf, da das Singen selbst eine kräftige Muskelleistung darstellt, zu der nur ein ausgeruhter Körper tauglich ist.

weiß aus Erfahrung, was ihm zuträglich ist, was nicht. Nur vermeide der Sänger, unmittelbar nach einer Mahlzeit zu singen oder gar angestrengt zu üben, sondern warte damit eine bis zwei Stunden. Beim Alkohol- und Tabakgenuß hat man streng zwischen der Wirkung auf das Allgemeinbefinden und dem lokalen Einfluß auf die Schleimhäute zu unterscheiden. Vermögen geringe Mengen dieser Reiz- und Genußmittel einen wohltätigen und anregenden Einfluß auf das Nervensystem des Sängers auszuüben, so ist ihre häufige örtliche Einwirkung auf die Schleimhäute des Mundes und Halses nur nachteilig, und darum größte Mäßigkeit in diesen Dingen dem Sänger zu empfehlen. Besonders das Rauchen sollte er lieber ganz unterlassen, denn die Beispiele stark rauchender, tüchtiger Sänger sind nur die Regel bestätigende Ausnahmen.

In gesundem Zustande vermeide der Sänger durchaus all die zahlreichen Hausmittelchen, durch die manche glauben, die Disposition ihrer Stimme zu heben. Die Wirkung solcher festen und flüssigen Substanzen beruht bei einer gesunden Stimme ausschließlich auf Einbildung. Die beste Vorbereitung des Organs auf eine größere Leistung ist mehrstündiges Schweigen, also Ruhe. Fühlt man unmittelbar vor dem Singen eine lästige Trockenheit im Halse, so trinke man etwas gewöhnliches Wasser, das man so lange im Munde behält, bis es genügend temperiert ist und dann hinunterschluckt.

Für abnorme krankhafte Zustände des Stimmorgans Verhaltungsmaßregeln zu geben, ist Sache des Arztes. Liegt eine Erkältung oder irgend ein andrer Schwächezustand der Stimme vor, so enthalte sich der Sänger sofort allen Singens und schränke auch das Sprechen nach Möglichkeit ein. Bei leichteren Katarrhen sind Spaziergänge in der frischen Luft sehr empfehlenswert. Leichte Entzündungen des Halses und Rachens sind durch Gurgeln mit den bekannten schleimlösenden oder desinfizierenden Mitteln, katarrhalische Zustände des Kehlkopfs, der Luftröhre und der Bronchien durch Inhalationen zu bekämpfen. Bei schweren Erkältungen lege sich der Sänger sofort zu Bett, da die Einwirkung der Bettwärme ein durch nichts zu ersetzendes, schnell wirkendes Heilmittel ist.

Daß jede Schwächung des Nervensystems die Leistungsfähigkeit des Sängers beeinträchtigt, liegt auf der Hand. Daher sei er stets darauf bedacht, durch Schlaf, den Shakespeare „die Würze aller Wesen“ nennt, seinem Körper genügende Erholung zu verschaffen.

Das musikalische Kunstwerk.

Orchestermusik.

Die Suite und verwandte Formen.

Aus der volkstümlichen Tanzmusik des Mittelalters entwickelt sich als eine der frühesten Formen der Instrumentalmusik die Suite. Ursprünglich nur aus 2 Sätzen: einem langsamen, dem ein rascherer Nachtanz folgt, bestehend, wächst sie sich bald zu einer Folge im Charakter verschiedener, meist aber durch einheitliche Tonart verbundener Stücke aus. Die außerordentliche Vielfältigkeit der Formen und deren Benennungen sind aus dem reichen Leben der Tanzkunst jener Zeit zu verstehen. Die Blütezeit der Suite fällt in das 17. Jahrhundert[1]). Während wir bei Hans Leo Haßler, Valentin Hausmann, Melchior Frank, Johann Staden, Christoph Demantius, Paul Peurl, Joh. Hermann Schein, — welch letztere die Form der Variation in der Suite besonders pflegten — und anderen die Zusammenstellung von je 4 Sätzen fast durchgängig finden, wird die Fünf- und Mehrsätzigkeit nach 1620 ganz allgemein. Als Vertreter dieser Art kennen wir Andreas Hammerschmidt, Johann Neubauer, Joh. Rosenmüller, Joh. Petzold. Jakob Scheiffelhut, Jan Reinken. Der Einfluß des französischen Opernballetts, wie es durch Lully ausgebildet war und dann vornehmlich auch durch Rameau und Gluck gepflegt wurde, verspüren wir in den Tanzsammlungen Georg Muffats, Schmicorers und anderer.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts aber verliert die Suite immer mehr den Zusammenhang mit dem Tanz und bildet sich zu einer ganz selbständigen Form der Instrumentalmusik aus. (J. K. Ferdinand Fischer, Joh. Jos. Fux, J. Ph. Krieger, G. Ph. Telemann, Joh. Fr. Fasch, Christoph Förster und auch Georg Friedrich Händel. Den Höhepunkt bildet auch für die Suite Joh. Seb. Bach[1]). Seine vier Orchestersuiten sind von größter Einfachheit in der Faktur. In der Schlichtheit des Ausdrucks liegt ihr großer Reiz. Die erste Suite in C-dur besteht aus: Ouverture, Courante, Gavotte I u. II, Forlane, Menuett I u. II, Bourée I u. II und Passepied I u. II; sie ist für Streichorchester mit Oboen gesetzt. — Die einleitende Ouvertüre, die, aus der französischen Oper (Lully) stammend, einen raschen fugierten Satz mit einer breiten Einleitung und pathetisch machtvollem Ausklang umgibt, verleiht in dieser Zeit meist der ganzen Suite ihren Namen. Die zweite Ouvertüre (Suite) Joh. Seb. Bachs ist wie die erste in Cöthen komponiert. Sie ist für Streichorchester geschrieben, das mit der graziös tändelnden Flöte zu einem höchst anmutigen Spiel vereinigt ist. Die erste der beiden D-dur-Suiten, die in Leipzig entstanden sind, ist wohl von allen die beliebteste. Sie enthält das von Wilhelmj und vielen andern verunstaltete bekannte Air. Die letzte Ouvertüre ist besonders interessant durch ihre Instrumentierung: 3 Tromben, Timpani, 3 Oboen, Fagotts, 2 Violinen, Viola und Continuo.

Mit Joh. Seb. Bach findet die Komposition der Orchestersuite einen vorläufigen Abschluß. Jedoch ist leicht ersichtlich, daß das so musikbedürftige, geselligkeitsfrohe 18. Jahrhundert nicht auf eine so angenehm unterhaltende Musik verzichten wollte, und so schafft man sich einen Ersatz in den Kassationen Divertimenti, Serenaden. Die begrifflos gewordenen Namen der alten Tänze läßt man meist fallen und reiht willkürlich im Charakter wechselreiche Stücke

---

[1]) Zur näheren Orientierung sei hier ein für allemal auf die einschlägigen Arbeiten von Hugo Riemann und Hermann Kretzschmar (besonders dessen „Führer durch den Konzertsaal") hingewiesen, denen der Verfasser reichste Anregungen verdankt.

[1]) Manche dieser alten Suitensammlungen liegen in Neudrucken vor, jedoch fehlt es an einer systematischen Ausgabe der Orchestersuite im 17. Jahrhundert für den praktischen Gebrauch, die demnächst bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erscheinen wird.

bunt aneinander. Um die Verwendbarkeit dieser Musik noch zu erhöhen, ist sie nicht mehr orchestral, sondern meist solistisch besetzt, so daß diese Kompositionen, denen sich die Wiener Klassiker gerne zuwandten, in das Gebiet der Kammermusik gehören. Freilich sind jedoch die Grenzen dieser einzelnen Gattungen sehr verwischt, denn es gibt auch Divertimenti für Orchester, die bisweilen sogar als Symphonien bezeichnet sind.

Erst nach 100 Jahren sollte Dank des historischen Sinnes im 19. Jahrhundert die alte Orchestersuite wieder auferstehen.

Franz Lachner. Suite I in d-moll. Lachner war der erste, der mit Glück und Geschick die schlafengegangene Suite zu neuem Leben erweckte. Er, der gewiegte Kontrapunktist und zugleich der frisch und fröhlich erfindende Süddeutsche, der lieber einmal die Trivialität streift, als die Unklarheit und das Schwülstige, war gerade der rechte Mann dafür. Die in Rede stehende Suite beginnt mit einem kernig erfundenen und kunstvoll durchgeführten Präludium, dem es jedoch auch an anmutigem Gegensatze nicht fehlt. Das folgende Menuett ist von liebenswürdiger altväterischer Grazie, das Trio ist kunstvoll auf einem Basso ostinato (eine Baßfigur, die sich stetig wiederholt) aufgebaut. Der dritte Satz besteht aus 28 Variationen über ein 16taktiges Thema. Obgleich die Variationen mannigfaltiges Interesse bieten, so ist doch nicht zu leugnen, daß ihrer zu viele sind; indes schließt sich nunmehr ein Marsch von so populärer und glänzender Erfindung an, daß der Hörer versöhnt und gefangen genommen ist. Den Schluß bildet eine durch ein Andante eingeleitete Fuge, welche zu den glücklichen Werken dieser Art gehört, die den Musiker gleich sehr interessieren, wie sie den Laien erfreuen.

Franz Lachner. Suite II in e-moll. So schön auch die erste Suite ist, so wird sie dennoch von der zweiten übertroffen. Die beiden Ecksätze sind meisterliche Fugen, von wiederum jener Art, welche den Musiker zur Bewunderung hinreißen und dem Laien keine Rätsel aufgeben. Die erste, eine Doppelfuge, wird durch ein Adagio eingeleitet, durch welches die beiden Fugenthemen schon angedeutet werden. Es folgt ein Andante con moto, welches freundlich und lieblich genannt werden darf, jedoch nicht von tiefer Bedeutung ist. Das Menuetto aber ist ein ebenso liebenswürdiger wie interessanter Satz; besonders sei auf das Trio mit seinem prächtigen Kanon aufmerksam gemacht. Das Intermezzo ist vornehme Ballettmusik; von besonderem Reize ist in demselben die Verwendung der tiefen Flötentöne. Den Schluß bildet die fugierte Gigue mit einigen homophonen Episoden und einem wundervoll gesteigerten Schluß. Die ferneren Suiten von Lachner geben überall Zeugnis von der kontrapunktischen Meisterschaft und von der, nicht hochbedeutenden, aber liebenswürdigen Erfindungskraft des Komponisten, aber sie kommen insgesamt nicht den beiden ersten gleich. Noch weniger ist dies der Fall bei den Suiten von Raff, Esser usw. und ist demzufolge ein näheres Eingehen auf dieselben nicht nötig.

Jul. O. Grimm. Suite in Kanonform für Streichorchester. Sie ist nur viersätzig, und auch diese wenigen Sätze sind sehr knapp gehalten. Leider hat sich der Komponist auf den Kanon in der Oktave beschränkt und alle kunstvolleren (in den anderen Intervallen, in der Umkehrung usw.) ausgeschlossen. Indessen beherrscht er den Oktavenkanon mit voller Meisterschaft. Der erste Satz, Allegro con brio, ist in Sonatenform geschrieben, das Andante in einfacher Liedform, das Menuett in doppelter Liedform und der Schlußsatz ist ein kurzes Rondo.

S. Jadassohn. Serenade in vier Kanons op. 42. Von den manchen Serenaden, welche Jadassohn geschrieben hat, ist diese insofern die interessanteste, als er in allen vier Sätzen die strenge Form des Kanons konsequent und mit wahrhafter Virtuosität angewandt hat. Allerdings hat auch er, gleichwie Grimm, auf die kunstvolleren Arten des Kanons verzichtet und nur den Kanon in der Oktave gepflegt. Der erste Satz, Introduktion und Allegretto (Marcia giocosa), zeichnet sich dadurch aus, daß die zweite Stimme des Kanons der führenden Stimme anfangs auf dem Fuß, d. h. mit dem nächsten Viertel schon folgt; später folgt sie erst auf dem dritten Viertel. Der zweite Satz, ein Menuett, ist allerliebst, erinnert aber freilich allzusehr an das Menuett in der Franz Schubertschen Phantasie op. 78. Das kurze freundliche Adagietto wird abgelöst von einem leichtbeschwingten Intermezzo und ein flottes Molto Allegro e con brio beschließt das anspruchslose und wohlklingende Werk.

Während die seither genannten Musiker sich durch die starke Bevorzugung des Kontrapunktes an die alte Orchestersuite anzuschließen trachteten, knüpft eine andere Gruppe an die Divertimenti und Serenaden des ausgehenden 18. Jahrhunderts an. Ihr Führer ist Johannes Brahms mit seinen beiden Serenaden D-dur op. 11 und A-dur op. 16.

Brahms. Serenade in D-dur. Wenn sich im allgemeinen die Serenade der Suitenform nähert — nur mit dem Unterschiede, daß statt der älteren Tanzformen mehr die modernen Formen verwertet werden und daß anstatt des häufig angewandten polyphonen Stils mehr der homophone angewandt wird — so nähert sich diese Se-

renade von Brahms mehr der Symphonie. Es scheint fast, als habe Brahms dies Werk aus Bescheidenheit „Serenade" benannt, und als habe er den üblichen vier Sätzen der Symphonie noch zwei hinzugefügt, um den gewählten Namen zu rechtfertigen. In dem ersten breit angelegten Allegro schlägt der Komponist einen pastoralen Ton an, der freilich in dem Durchführungsteile verlassen wird. Ueberaus fein ist der Schluß des Satzes. Das Scherzo birgt schöne Gegensätze in dem erregten Hauptsatze und in dem weicher gehaltenen Trio. Das Adagio non troppo beginnt mit einer entzückenden Melodie, ist aber zu lang ausgedehnt und hält nicht ganz, was es verspricht. Der vierte Satz (Menuett I und II) ist eine kleine Perle von liebenswürdig-naivem Charakter. Als fünfter Satz figuriert wiederum ein Scherzo, welches zwar dem ersten nicht gleichkommt und auch reichlich stark an ein Beethovensches Thema erinnert, aber immerhin ist der Satz eines Brahms würdig. Das Rondo, mit dem die Serenade endet, ist fröhlicher Natur und atmet sowohl Haydnschen wie auch Schubertschen Geist. — Die zweite Serenade von Brahms, obzwar an positivem Werte der ersten kaum nachstehend, ist bennoch viel weniger kultiviert und bekannt geworden als jene. Ein Hauptgrund ist wohl der Umstand, daß Brahms auf die Violinen verzichtet und den Bratschen die Führung des Streichorchesters übertragen hat; damit verzichtete der Komponist auf jedes frische und glänzende Kolorit, es war eine ermüdende Monotonie unvermeidlich und endlich mußten die Holzbläser, namentlich die Klarinetten, so übermäßig in Anspruch genommen werden, daß die Ausführung fast eine physische Unmöglichkeit ward.

Robert Volkmann. Serenade Nr. 2 in F-dur für Streichinstrumente. Diese Serenade ist nicht allein die beliebteste, sondern auch die vollendetste unter den Volkmannschen Serenaden. Sie beginnt mit einem Allegro moderato, welches durch seine breitaktigen Rhythmen ein durchaus eigentümliches Gepräge erhält, später in ein ganz originelles Molto vivace übergeht; nachdem sich dasselbe einigemal bis ins Fortissimo gesteigert hat, sinkt es schließlich ganz zusammen und verklingt im leisesten Hauch. Es folgt nach einer ganz kurzen Pause ein reizender langsamer Walzer, aber ein solcher, dem man nur lauschen darf, nicht etwa einer, bei dem es einem „in die Beine fährt". Den Schluß macht ein Marsch, der zwar nicht auf der Höhe der übrigen Sätze steht, jedoch einen flotten und kräftigen Abschluß gibt.
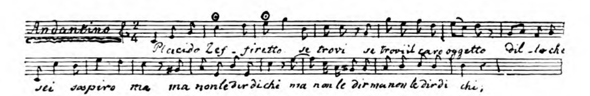
Robert Volkmann. Serenade Nr. 3 in d-moll für Streichorchester und Solo-Violoncell. Von manchen wird diese Serenade noch höher gestellt, doch ist's wohl die bestrickende Wirkung des Soloinstrumentes und die öftere Anwendung des Rezitativs, welche dies Urteil diktiert. Es ist merkwürdig, wie so viele sich durch die Anwendung des Instrumentalrezitativs blenden lassen und in diesem Kunstmittel eine besondere Tiefe erblicken, während es doch häufig nur den mangelnden Gedanken ersetzen soll. Freilich fehlt es Volkmann an Erfindung nicht, und eben um einiger faszinierender Gedanken willen liebt man auch diese Serenade; aber sie ist nicht so abgerundet und trägt nicht so ihr Maß in sich wie andere seiner Werke. Sie dürfte noch länger ausgedehnt sein, sie dürfte auch früher schließen, und man würde kein „zu viel" oder „zu wenig" empfinden.

Robert Fuchs. Serenade Nr. 2 in C-dur. Ohne die übrigen Serenaden des trefflichen und liebenswürdigen Komponisten verkleinern zu wollen, greifen wir doch vor allen diese, als jedenfalls sehr gelungene heraus. Sie beginnt mit einem allerliebsten Allegretto, welches anspruchslos auftritt, dennoch aber fein gefügt ist und wie ein Hauch verschwindet. Das Larghetto bringt ein zartes elegisches Thema, dem drei Variationen mit einer Koda folgen. Der dritte Satz, Allegro risoluto, hat Tanzcharakter und gemahnt hier und da an ungarische Weise. Flott und keck ist das Finale, ein übermütiges Presto.

Carl Reinecke. Serenade in g-moll für Streichorchester. Dieselbe beginnt mit einem Marsche, der, wie aus der Ferne kommend, zunächst ganz leise erklingt und allmählich bis zum Fortissimo anwächst. In dem anscheinend so anspruchslosen Satze ist viel thematische und selbst kontrapunktische Kunst verborgen. Es folgt ein Arioso, in welchem der ganze Klangzauber eines starkbesetzten Streichorchesters zu voller Geltung kommt. Der dritte Satz ist ein leicht beschwingtes Scherzo von oft absonderlicher Rhythmik. Die Kavatine, welche sich nunmehr anschließt, ist in 5/4Takt geschrieben, ohne daß jedoch irgendwie etwas Erzwungenes dabei empfunden würde. Obgleich das kurze Stück ein durchaus lyrisches ist, so mangelt es auch hier nicht an mancher interessanten Kombination. Ganz besonders reich an dergleichen ist der fünfte Satz, Fughetta giojosa, welche mit allem Schmuck einer Fuge, als da sind Umkehrung, Engführung, Augmentation usw. ausgestattet ist, um in einem Ländler zu münden, dessen Thema aus dem Fugenthema hervorgegangen ist. Das heitere Finale läßt am Schlusse noch einmal den ersten Marsch und die Kavatine anklingen und endet mit einem stürmischen Presto. Die Serenade tritt niemals aus dem Bereich, das der Serenade angewiesen ist, heraus, ist aber trotz dessen ungewöhnlich ernst gearbeitet.

Die Literatur von Serenaden — und vornehmlich von Orchestervariationen, die sich großer Beliebtheit erfreuen — hat auch in jüngster Zeit mehrere sehr bedeutungs-

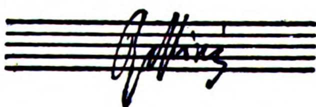
Canoni a 3 Voci Composti per il suo caro Halevy.



da L. Cherubini.

Luigi Cherubini,

geb. 14. September 1760 in Florenz.
gest. 15. März 1842 in Paris.



Gioacchino Rossini,

geb. 29. Februar 1792 in Pesaro (Italien),
gest. 13. November 1868 in Passy bei Paris.

volle Beiträge gefunden. Es seien unter ihnen hier wenigstens einige angeführt. Joh. Brahms: Variationen für Orchester über ein Thema von Josef Haydn op. 56a. Felix Draeseke: Serenade D-dur für Orchester op. 49. J. L. Nicodé: Symphonische Variationen für großes Orchester op. 27. Wilhelm Berger: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für großes Orchester op. 97. Edward Elgar: Variations on an original theme for orchestra op. 36. H. G. Noren: Kaleidoskop op. 30. Ganz besondere Beachtung verdient auch Georg Schumann, dessen Schaffen sich durch meisterliches Können und großen künstlerischen Ernst auszeichnet. Seine Hauptwerke sind: „Zur Karnevalszeit" Suite op. 22, Symphonische Variationen über den Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" op. 24, Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema op. 30, Symphonie F-moll op. 42, Ouvertüre zu einem Drama op. 45. Der größte Meister unserer modernsten Zeit, dessen Schaffen hier mit berücksichtigt werden muß, ist Max Reger[1]). Von der Orgel ausgehend kam er erst verhältnismäßig spät zur Orchesterkomposition. Wir besitzen seither von ihm auf diesem Gebiete die „Sinfonietta" op. 90, eine „Serenade" op. 95, die außerordentlich geistvollen und tiefgehenden „Variationen über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller" op. 100, denen dann der dumpf schwere „Symphonische Prolog zu einer Tragödie" op. 108 folgt, ein Werk von großer Wucht der Tragik und daher zu dem Bedeutendsten in Regers Kunst zählt. Als op. 120 und als letztes Orchesterwerk besitzen wir die ausgelassene „Lustspielouvertüre". Reger, dessen Schaffen nur vereinzelt der Orchesterkomposition angehört, zeigt naturgemäß nicht die technische Beherrschung des Orchesterapparates, wie wir sie an Richard Strauß oder Gustav Mahler bewundern. Auch verleugnen sie nicht die große Schwäche der gesamten Regerschen Kunst: Den absoluten Mangel einer harten reinigenden Selbstkritik, das Fehlen einer intellektuellen Nachprüfung des instinktiv Geschaffenen, zeigen aber andererseits auch die starken Vorzüge des Regerschen Schaffens: das eminente kontrapunktische Können, die meisterliche thematische Arbeit, die kühne fortschrittliche und doch streng logische Harmonik. Wodurch uns Reger viel gegeben hat, das ist, daß er uns Johann Sebastian Bach wieder einmal sehr nahe gebracht hat und in seiner Kunst von der unklaren mystischen religiösen Sehnsucht unserer Zeit singt.

[1]) Wir besitzen von M. Hehemann eine dankenswerte Studie über „Max Reger" (München 1911, R. Piper u. Co.), die eine sehr feinsinnige Würdigung seines Schaffens enthält.

Die Symphonie.

Die Symphonie, wie wir sie als eine spezifische Form der Instrumentalmusik kennen, hat ihre direkten Vorläufer in den Orchestereinleitungen der neapolitanischen Oper des 18. Jahrhunderts, wie sie unter Alessandro Scarlatti ausgebildet wurden. Sie bestehen aus drei Teilen: einem Allegro folgt ein langsamerer Mittelsatz, der dann wieder in ein abschließendes Allegro übergeht. Wie sich die Suite vom Tanz emanzipiert, so löst sich die Symphonie im 18. Jahrhundert von der Oper und ihre einzelnen Teile wachsen sich zu selbständigen, kunstvoll gegliederten Sätzen aus: der sog. Konzertsymphonie. Durch die Aufnahme des Menuetts in die Symphonie ist dann die viersätzige Form, wie wir sie bei unsern Klassikern finden, vollständig entwickelt. Eine Hauptpflegestätte der Konzertsymphonie um die Mitte des 18. Jahrhunderts war Wien. Hier wirkten neben vielen weniger hervorragenden Musikern als Instrumentalkomponisten von großer Bedeutung: Karl Georg v. Reutter, Georg Christoph Wagenseil, Georg Matthias Monn, Matthäus Schlöger, Josef Starzer. Bei allen ist Volkstümlichkeit das Charakteristikum ihrer Kunst.

Gleichzeitig mit dieser Wiener Schule lebten in Mannheim eine Reihe tüchtiger Symphoniker, deren geistiger Führer der geniale Johann Stamitz war[1]). Er wurde der Begründer eines ganz neuen Stiles in der Instrumentalmusik, der an die Stelle der breiten Großzügigkeit der Zeit Bachs eine mehr individualistische Differenzierung setzte, in der Thematik neue Bahnen einschlug und so den Boden bereitete für die Kunst der Wiener Klassiker.

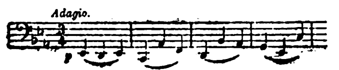
Außer der Mannheimer Schule ist dann in Norddeutschland neben Friedrich Benda nur Karl Philipp Emanuel Bach von Bedeutung für die Symphoniekomposition, der durch die moderne Art der Durchführungen besonders wichtig wurde. Von bleibendem Wert und für ihn charakteristisch ist seine D-dur-Symphonie, ein frisches, feuriges Werk, das freilich aber auch keine tieferen Eindrücke hinterläßt.

Zu reichster Entfaltung und hoher Blüte kommt die Symphonie erst unter Joseph Haydn. Von seinen 104 Symphonien fallen ungefähr 40 in die Jahre bis 1770. Wiewohl die Abhängigkeit von seinen Vorgängern in der Thematik und der orchestralen Ausstattung zu erkennen ist, treten jedoch die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Haydnschen Symphoniestiles schon hier zutage, nämlich: Volkstümlichkeit der Themen und die Art mit einem oft ganz unbedeutenden

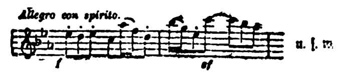
[1]) Es ist das große Verdienst Hugo Riemanns, zum erstenmal auf die Bedeutung dieser Schule hingewiesen und uns ihre Werke zugänglich gemacht zu haben.

und kleinen Motiv durch geniale Verarbeitung ausgeführte Sätze von reichem Gedanken- und Gefühlsgehalt aufzubauen. Die in den 80er Jahren für Paris entstandenen Symphonien, die meist vom Publikum willkürlich diktierte programmatische Beinamen (La Chasse, l'ours, la reine etc.) führen, bringen Haydns Entwicklung zum Abschluß und die 12 Londoner Symphonien zeigen uns den klassischen Haydn, wie er uns heute in Konzerten erfreulicherweise noch oft entgegentritt.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 1 in Es-dur (mit dem Paukenwirbel). Sie beginnt, nachdem der Paukenwirbel verhallt, mit einem geheimnisvollen unisono der Bässe,
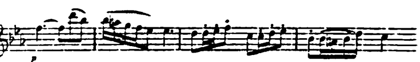


welches später im Allegro noch einmal während des Durchführungsteils und zum Schluß in durchaus genialer Weise als Koda benützt wird, wie folgt:
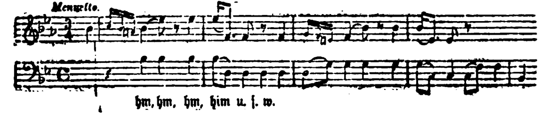


Das Hauptthema ist das folgende:
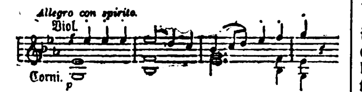


das zweite Thema, welches von unserm Meister sonst sehr häufig aus dem ersten herausgebildet wird, ist in dieser Symphonie ein ganz selbständiges:



Das Andante (C-moll 2/4) ist in Variationenform geschrieben und zwar in der Weise, daß dem 24 Takte umfassenden Thema in C-moll und dem sich anschließenden Thema in C-dur (von ganz gleichem Umfang) nur zwei Variationen folgen, dann aber eine breite Koda den Satz zu glänzendem Ende führt. Diese Koda ist geradezu genial entworfen und ausgeführt. Man hat darauf hingewiesen, daß dieser Satz, und namentlich die Koda dem Schöpfer der Sinfonia eroica möglicherweise vorgeschwebt habe, als er den Trauermarsch in dieser Symphonie konzipierte. Jedenfalls sind Anknüpfungspunkte vorhanden, welche diese Vermutung rechtfertigen. Der dritte Satz, Menuetto überschrieben, ist keineswegs ein bloß heiteres, etwas altväterisches Tanzstück, sondern ein zwar humoristisch 'gewürztes, aber doch auch ernste Saiten anschlagendes Charakterstück. Wollte man im Andante Beziehungen zu Beethoven finden, so könnte man in dem Hauptthema auch eine gewisse Verwandtschaft mit Papagenos „Hm, hm, hm" in der Zauberflöte entdecken: Man vergleiche:

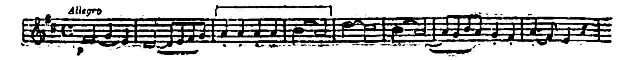


Das Finale ist ein Wunderwerk genialer thematischer Arbeit. Man ist versucht, zu behaupten, daß der ganze Satz ausschließlich aus den beiden Motiven entstanden ist, welche in folgenden vier Takten gleich zu
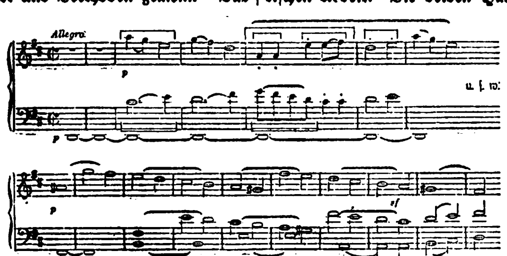


Anfang auftreten. In allen denkbaren Verwandlungen und Kombinationen bringt sie der Meister und weiß denselben häufig einen so neuen Charakter zu geben, daß es verzeihlich ist, wenn man nicht sofort den Ursprung entdeckt.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 2 in D-dur. Dieselbe beginnt ebenfalls mit einer kurzen, in D-moll stehenden Einleitung, welcher sich das Allegro in der Durtonart mit folgendem Hauptthema anschließt:



Ein zweites neues Thema bringt Haydn diesmal nicht, es ist eine Transponierung des ersten Themas nach A-dur. Die Durchführung beschäftigt sich vorzugsweise mit den beiden eingeklammerten Takten, welche nicht weniger als sechzehnmal erscheinen. Der Grundzug dieses Satzes ist der gesunder und ungekünstelter Fröhlichkeit. Ganz diesem Charakter entsprechend, aber in den weicheren Ton des langsamen Satzes

gestimmt, ist das Andante in G-dur ³/₄. Zwar wird es auch durch energische Episoden unterbrochen, doch kehrt der Komponist stets bald zum Charakter des Anfanges zurück. Daß Haydn bei Wiederaufnahme eines Hauptthemas (namentlich in langsamen Sätzen) stets bemüht ist, dasselbe durch Varianten aller Art zu bereichern, hat er mit Mozart und Beethoven gemein. Das Menuett ist wiederum ein sehr veredeltes „Tanz-Menuett“. Das Trio in der großen Unterterz (B-dur) geschrieben, rieselt wie ein klares Wässerchen dahin und bildet solcherweise einen reizenden Gegensatz zu dem kernigen Menuett. Das Finale ist wiederum bewunderungswürdig hinsichtlich der thematischen Gestaltung und thematischen Arbeit. Die beiden Hauptthemen:

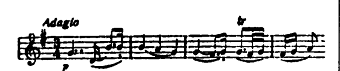


kontrastieren nach jeder Seite hin aufs glücklichste und liefern, ohne jede sophistische Auslegung, den Stoff für den ganzen ausgedehnten Satz! Man teile das oben angeführte Thema mit dem dazu gehörigen Kontrapunkt und wird eins der Motive oder Motivglieder stets irgendwo entdecken.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 3 in Es-dur. Sie beginnt wie die vorhergehenden mit einer kurzen Einleitung, in der eine frappante Modulation nach C-moll besonders reizvoll ist; das folgende vivace assai beginnt anspruchslos, fast schüchtern, nur mit zwei Geigen, denen sich alsdann das übrige Streichquartett, später die ganze Blasharmonie zugesellt. Besonders anmutig wirkt die Koda:



welche auch vorzugsweise den Stoff zum Durchführungsteil liefert. Das Adagio beginnt wie mit einer bescheidenen Frage:



Bescheiden bleibt der ganze Satz in seinem ferneren Verlauf, aber welch tiefe Innigkeit liegt in der Erfindung, welche Kunst in der einfachen, übersichtlichen Gestaltung! Gegenüber solchen Sätzen kann es Einen beinahe verdrießen, wenn man so oft von dem „guten Papa Haydn“ und seinem Zöpfchen reden hört.
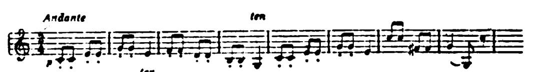
Ich halt' es mit dem Zopfe,
Wenn solch ein Mann da dran.

Menuett und Trio (in Es-dur und C-dur) ergänzen sich wiederum ganz wundervoll. Ist die Grundstimmung der meisten Menuetts und Schlußsätze von Haydn auch häufig dieselbe, so ist es nur um so mehr zu bewundern, wie er doch wieder jedem einzelnen Satze durch die Unerschöpflichkeit an schalkhaften oder ernsten, sinnenden oder kecken Gedanken neuen Reiz zu verleihen gewußt hat.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 4 in D-dur. Diese Symphonie hat sich im allgemeinen nie so großer Beliebtheit erfreut, wie die meisten ihrer Schwestern. Auch der größte Meister hat nicht lauter gleichwertige Werke geschrieben und so treten wir auch wohl Haydn nicht zu nahe, wenn wir sie als eine solche bezeichnen, die gegenüber seinen schönsten Symphonien zurücksteht.

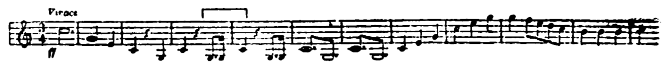
Joseph Haydn. Symphonie Nr. 5 in D-dur. Auch diese Symphonie gehört zu den weniger geschätzten. Immerhin mag sie dies Schicksal nicht so verdienen als die vorige, denn sie enthält viel hübsche Erfindung, während andrerseits die Stimmung in allen vier Sätzen zu sehr eine gleiche ist.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 6 in G-dur (genannt mit dem „Paukenschlag“). Den Beinamen erhielt die Symphonie, weil Haydn sich den Scherz machte, im Andante einen wuchtigen Paukenschlag vorzuschreiben, nachdem ein friedliches Thema zweimal im piano und pianissimo erklungen war. Man erzählt, daß seine englischen Zuhörer nicht selten während des Konzertes einschliefen und daß Haydn sie auf diese Weise zwang, ihrer Pflicht als Zuhörer zu genügen. Das Thema selbst begegnet uns wieder in den Jahreszeiten,



und zwar in der Baß-Arie „Nun eilet froh der Ackersmann". Der Satz ist wieder in Variationenform geschrieben und reich an schönen Details. Im dritten Satze tritt das Trio durch ganz besondere Liebenswürdigkeit hervor. Das Finale sprudelt über vor Lust und Uebermut.

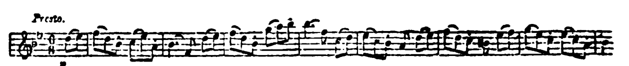
Joseph Haydn. Symphonie Nr. 7 in C-dur. Nach einer kurzen Einleitung setzt das gesamte Orchester im unisono mit folgendem Thema ein, welches während der ersten neun Takte nur die Töne des C-dur-Dreiklangs bringt,



während das zweite Thema sich gegensätzlich fast nur in Sekundenschritten bewegt:

Bemerkenswert ist, wie in der Durchführung das durch eine Klammer gekennzeichnete Motiv, welches im Anfange in gewaltiger Kraft tönt, im pianissimo von den einzelnen Stimmen des Streichquartetts verwendet wird. Das Adagio ma non troppo ist in freier Variationenform geschrieben. Das Trio des dritten Satzes ist von ganz absonderlichem Reiz durch die Naivität der Erfindung und das Raffinement der Instrumentation; die ersten acht Takte wiederholen sich viermal, aber jedesmal anders instrumentiert. Das Finale ist entzückend, voller Witz und Humor.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 8 in B-dur. In einer kurzen Einleitung wird das Hauptthema des ersten Allegros in der entsprechenden Molltonart dreimal, teils ganz, teils bruchstückweise gebracht, drei Fermaten erhöhen die Spannung, bis nun das Allegro im freudigen B-dur erklingt. In wundervollem Fluß gleitet der Satz vorüber, der, ohne zu geistreicheln, voll kunstvoller Kombinationen ist. Ein Adagio voll innigen Gesanges folgt, und auch das Menuett steht auf der Höhe der schönsten derartigen Sätze von Haydn (man beachte die reizende Episode in As-dur, zu Anfang des zweiten Teiles), aber die Krone des Ganzen ist doch das Finale. Das Hauptthema wird leise vom Streichquartett intoniert:



von der Oboe wiederholt, tritt später in veränderter Gestalt in F-dur auf und der erste Teil des Presto scheint fast abgeschlossen zu sein, da tritt unerwartet ein neues Motiv

u. s. w.

auf, welches in der Durchführung einer Solo-Violine zugeteilt wird und in dieser Weise unbeschreiblich anmutig wirkt. Der Satz endet mit einem „Più moderato" im geraden Gegensatz zu dem Brauche mit einem più presto zu schließen.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 9 in c-moll. Von allen zwölf Londoner Symphonien ist dies die einzige ohne jegliche langsame Einleitung und zugleich die einzige in der Molltonart. Darum aber ist der Charakter derselben doch kein düsterer. Nachdem das energische Anfangsmotiv genügend verwertet worden, tritt das freundliche Thema auf:
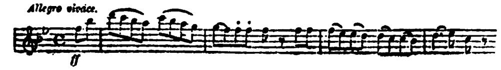


und leitet in die glänzend abschließende Koda. Der Durchführungsteil ist in hohem Grade interessant durch die bescheidene und doch kunstvolle thematische Arbeit. Der erste Satz schließt im hellen C-dur ab. Das Andante cantabile in Es-dur ist abermals in Variationenform geschrieben, in seinem Aufbau ist es ungemein klar, und, infolge seines schlicht anmutigen Charakters bildet es einen wirksamen Gegensatz zu dem teils energischen, teils glänzenden ersten Satze. In dem Menuett macht stets das Trio mit seinem Violoncell-Solo eine besondere Wirkung. Im Finale ist es von besonderem Interesse, zu gewahren, wie H. aus dem fast schüchtern auftretenden Hauptthema den Stoff zu einem kräftigen Fugato entnommen. Zu weiteren Erläuterungen gibt der Satz keinen Anlaß.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 10 in D-dur. Der Anfang des Allegros ist originell genug, da zunächst e-moll, dann

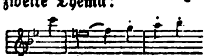
erst D-dur auftritt. In unbefangener Fröhlichkeit strömt der Satz dahin und ihm folgt ein Kapriccio in breitem Tempo, in welchem der Meister eine sehr mannigfaltige Rhythmik entfaltet, übrigens sich durchaus nicht sehr launisch gebärdet. Er ist so launig, daß es ihm schwer wird, sich launisch zu zeigen. Davon geben auch die folgenden Sätze den Beweis.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 11 in G-dur. Man hat ihr den Beinamen Militär-Symphonie gegeben, weil der Komponist im zweiten und letzten Satze die sog. „türkische Musik", in diesem Falle Triangel, Becken und große Trommel benutzt hat, sicherlich eine zu jener Zeit kühne Neuerung. Der erste Satz in seiner unbefangenen Heiterkeit weist nirgend auf einen kriegerischen Charakter hin, und auch der zweite, ein Allegretto, dem Haydn eine französische Romanze zugrunde gelegt hat, verläuft, trotz einer Trompeten-Fanfare, die kurz vor dem Schlusse ertönt, durchaus friedlich (s. folgendes Beispiel). Im Menuettsatz ist wiederum einmal das Trio von besonderem Reiz. Im Finale ist ein sehr bescheidener Gebrauch von den Schlag-Instrumenten gemacht worden; fast scheint's als habe Haydn die guten Leute, die nun einmal in Aktion getreten waren, aus freundlicher Rücksicht noch einmal beschäftigt.

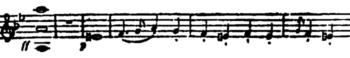
Joseph Haydn. Symphonie Nr. 12 in B-dur. In der nur 22 Takte umfassenden Einleitung ist der erste Takt (mit dem die erste Geige anhebt, nachdem das gesamte Orchester den Grundton in einer langen Fermate ausgehalten hatte) nicht weniger als 18 mal verwendet worden. Dann setzt das gesamte Orchester in Fortissimo mit folgendem frischen Thema ein:
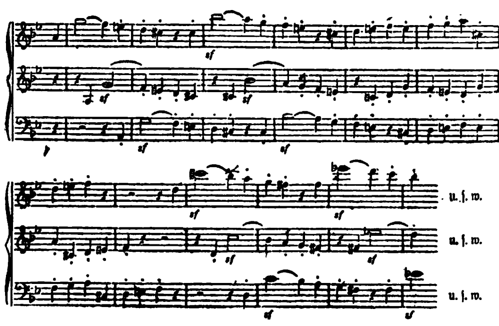


Diesem stehen zur Seite das zweite Thema:



welches scheinbar zu einem vollen glänzenden Abschluß des ersten Teiles führt, und folgendes Motiv:
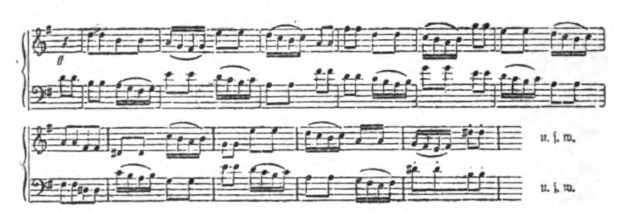


welches den wirklichen Abschluß noch um einige Zeit verzögert und welches, vereint mit dem ersten und zweiten Thema den Stoff zu einer ungemein reichen und fesselnden Durcharbeitung liefert. Ganz besonders sei auf den dreistimmigen Kanon aufmerksam gemacht, der aus dem in der Gegenbewegung wiederkehrenden zweiten Thema gebildet wurde.



Jedenfalls ist dieser Satz der bedeutendste von allen ersten Symphoniesätzen Haydns. Das breitausgeführte Adagio ist identisch mit dem Fis dur-Adagio in dem Fis moll-Trio von Haydn. Es zeichnet sich aus durch eine sehr obligate Violoncell-Partie wie durch die Anwendung von gedämpften Trompeten und Pauken. Auch dies Adagio ist eines der schönsten, die Haydn geschaffen. Ebenbürtig reihen sich Menuett und Finale an, so daß man diese zwölfte der Londoner Symphonien als eine von Haydns bedeutendsten Schöpfungen auf diesem Gebiete bezeichnen kann.

Joseph Haydn. Symphonie Nr. 13 (der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe) in G-dur. Eine der kleineren, vermutlich auch früheren Symphonien von Haydn, welche sich aber ganz besonderer Beliebtheit erfreut, namentlich wegen des unwiderstehlichen Humors, der den letzten Satz beseelt. Gut gespielt, entgeht der Satz selten dem dacapo-Ruf. Aber selbst wenn der

Humor häufig an Drollerie streift, weiß unser Meister doch immer zu rechter Zeit einzulenken und durch kunstvolle aber dennoch ungekünstelte Episoden zu zeigen, daß er wohl „Spaß versteht", jedoch den Ernst auch liebt. Man betrachte den folgenden kunstvollen Kanon, welcher sich dem humoristischen Inhalt des Finales auf ungekünstelte Weise einfügt:



Aehnlich in der ganzen Erscheinung ist dieser Symphonie die **Symphonie Nr. 14 (der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe) in D-dur von Joseph Haydn.** Wie in der vorher besprochenen Symphonie ist auch in dieser das Finale die Perle des Ganzen. Hier wie dort ist Haydn unerschöpflich an witzigen Einfällen, durch welche er der Wiederkehr des reizenden Themas auch immer wieder neuen Reiz zu verleihen weiß. Als dritte im Bunde erwähnen wir noch die Oxford-Symphonie von Haydn, durch ihre kunstvolle Arbeit und reichen Inhalt eine der interessantesten des Meisters. Sie wurde während der feierlichen Doktorpromotion Haydns zu Oxford (8. Juli 1791) aufgeführt, wonach sie auch ihren Namen erhielt.

Während Haydn und auch Beethoven erst in reiferen Jahren sich der Symphoniekomposition zuwandten, kennen wir von dem nur 8jährigen **Mozart** einen wohlgeglückten Versuch in dieser Gattung. Freilich darf man an diese Frühwerke keine allzuhohen Ansprüche stellen. Mozarts Verdienst um die Entwicklung der Symphonie besteht in der Einführung des „singenden Allegro", d. h. die Einführung elegischer, gefühlvoller Elemente in das heitere Allegrobild. Die äußere Form der Symphonie hat Mozart fertig übernommen, jedoch Dank seiner gemütreichen Persönlichkeit ihren Ausdruck ganz wesentlich vertieft und somit den direkten Anschluß an **Beethoven** geschaffen, der selbst in seiner Frühzeit Haydn wie Mozart gleich nahe stand, dann aber die ganze Schwere des neuen Geistes vom 19. Jahrhundert in die Symphonie hineintrug.

Wolfgang Amadeus Mozart. Symphonie in D-dur (ohne Menuett). Sie ist die erste von seinen vier wahrhaft bedeutenden Symphonien und beginnt mit einer breiten, reich ausgestatteten Einleitung, wie man eine solche vordem vergebens suchen würde. Wie verschleiert beginnt das Allegro mit folgendem Thema,
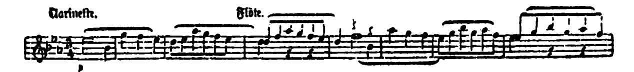


um dann einer schmetternden Fanfare zu weichen. Damit sind die beiden Grundstimmungen dieses Satzes gegeben. Von Bedeutung ist noch das zweite wunderlieblıche Thema in A-dur, welches sofort in a-moll wiederholt wird, und das kurze akzessorische Motiv: Letzteres spielt, ebenso wie das durch eine Klammer gekennzeichnete Motiv des ersten Themas, in dem Durchführungsteile eine bedeutende Rolle. Das letzte Drittel des Satzes entspricht dem ersten Teile in allem Wesentlichen.

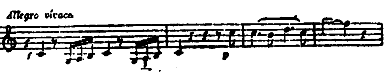
Ein wonniger Satz, von innigster Empfindung, getränkt von Wohllaut, ist das folgende Andante. Keck und zugleich höchst anmutig ist der Schlußsatz, ein Presto von zündender Wirkung, wenn er virtuos gespielt wird.

W. A. Mozart. Symphonie in Es-dur. Die Einleitung verfolgt den Zweck, den Hörer in Spannung auf das Kommende zu erhalten, und ist in dieser Art ein wahres Meisterstück. Sinnend und singend beginnt das Allegro, und nachdem das breite Thema von den Geigen zum Halbschluß geführt ist, fingen jetzt selbst die Kontrabässe im Verein mit dem Violoncell dasselbe Thema. Der erste Teil ist breit angelegt, während die Durchführung sehr konzis gehalten ist. Das letzte Drittel des Satzes entspricht alsdann ziemlich genau dem ersten Teile des Allegro. Das An-

bante con moto in As-dur ist von bezaubernder Anmut und Innigkeit, unterbrochen von einigen kräftigen, fast leidenschaftlichen Episoden. Das Menuett ist ungemein markig, so daß das Trio in seiner Zartheit wundervoll kontrastiert. Das Finale,



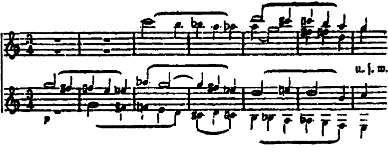
in welchem Mozart den liebenswürdigsten Humor entwickelt, ist nicht Rondo, sondern in der Form des ersten Satzes einer Sonate geschrieben. Das zweite Thema ist nach Haydnscher Art, eine Umbildung des ersten Themas. Höchst originell ist es, wie der Meister mit den ersten Tönen des Satzes denselben auch abschließt.



W. A. Mozart. Symphonie in g-moll. Ohne jedwede Einleitung beginnt Mozart mit dem, wie wehmütige Klage singenden Thema.
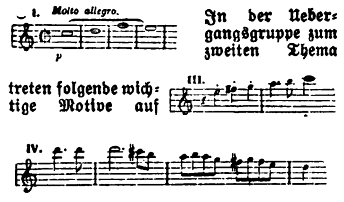
Im Durchführungsteil erklingt ununterbrochen das Hauptthema, aber in staunenswerter Weise in andere poetische Beleuchtung gerückt. Kraftvoll schließt dieser in seiner Art ganz einzig dastehende Satz ab. Der zweite Satz, ein Andante in Es-dur 6/8 beginnt mit einem Thema, dessen melodische Gestaltung sich erst durch das imitatorische Eintreten verschiedener Instrumente erfüllt. Auch in diesem Satze zwingt Mozart die Bässe zum Singen. Wollte man die wunderbare Filigranarbeit, welche diesen Satz zu einem wahren Unikum stempelt, analysieren, so würde man Bögen füllen können! Das Menuett ist in seinem Charakter vielleicht das ernsteste und strengste, welches existiert. Die kontrapunktische Kunst darin ist um so bewundernswerter, als der Laie vielleicht kaum etwas von der darin enthaltenen Gelahrtheit spürt. Das Trio erklingt alsdann wie ein sanftes Idyll. Das Finale ist wohl der leidenschaftlichste Instrumentalsatz, den Mozart je geschrieben hat. Selbstverständlich fehlt es nicht an weicheren Episoden, die versöhnend und wie Frieden bringend wirken. Ungestüm schließt der Satz ab.

W. A. Mozart. Symphonie in C-dur. Zum Unterschied von anderen C-dur-Symphonien desselben Meisters nennt man sie gemeiniglich „mit der Schlußfuge", wohl auch „Jupiter-Symphonie". Die eine wie die andere Bezeichnung ist wohl anfechtbar, denn der letzte Satz enthält manche Episoden, die nicht als Teile einer Fuge zu betrachten sind; und was die beiden Mittelsätze mit Jupiter zu tun haben könnten, ist auch schwer zu ergründen. Mit festlichen Klängen beginnt das Werk, aber weichere und wiederum graziösere Themen werden dem lapidaren Hauptthema zugesellt und so ist ein Satz entstanden von farbenreichstem Inhalt, der aber doch, dank der meisterhaften Form, durchaus einheitlich ist und in ununterbrochenem Flusse dahinrauscht. Den Kontrast, den das Andante zu dem ersten Satze bilden soll, hat Mozart noch dadurch verstärkt, daß er die Trompeten und Pauken schweigen und Geigen und Bratschen mit Sordinen spielen läßt. Eine seltsam abgeklärte Stimmung beherrscht den ganzen Satz; die Innigkeit der Empfindung wird niemals überschwänglich-sentimental, die schmerzlichen Akzente werden nicht heftig, die freundlichen Melodien nicht süßlich, kurz — wer derber al fresco-Malerei bedarf, wird die Schönheit dieses Satzes nicht erkennen und nachempfinden können. In dem freundlichen Menuett spielt die Chromatik eine bedeutendere Rolle als man sonst in Mozartschen Werken zu finden gewohnt ist. Man beachte die folgende Stelle:



In dem entzückenden Trio tritt schon das Fugenthema des letzten Satzes in folgender Gestalt einmal auf, es scheint aber mehr eine natürliche Folge des Motivs, als eine absichtliche Vorausnahme zu sein. Ein wahres Wunderwerk kontrapunktischer Kunst ist das Finale, und um so bewundernswerter, als der Satz auch nicht auf einen Augenblick einen Anflug von Trockenheit gewinnt, sondern selbst dem Laien, der keine Ahnung von kontrapunktischer Kunst hat, als ein prächtig dahinrauschender Satz erscheint. Die Struktur desselben ist eine durchaus neue, man könnte sagen, daß Mozart die Form für sich und für diesen Satz erfunden habe; es ist die Verbindung der Sonate mit der Fuge. Das erste Thema, welches zu Anfang gleichsam als Fughette durchgeführt wird, ist folgendes

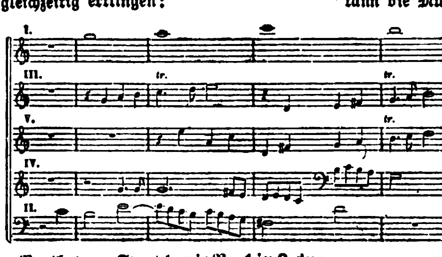
In der Uebergangsgruppe zum zweiten Thema treten folgende wichtige Motive auf



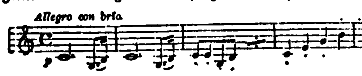
und erklingen unaufhaltsam zu dem gesangvollen zweiten Thema:



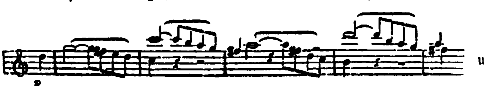
Aber noch ein fünftes Motiv tritt hinzu, und nun hat der Meister den Stoff beisammen, aus dem er die kunstvollsten Verschlingungen entwickelt, die nichtsdestoweniger so klar und durchsichtig erklingen, wie der schlichteste homophone Satz. Alles was die größten Meister an Kunst in der Fuge aufgeboten haben, Engführungen der kompliziertesten Art, Umkehrungen usw. findet sich in diesem Finale und den Gipfel ersteigt der Meister in der Koda, wo alle fünf Motive gleichzeitig erklingen:



Beethoven. Symphonie Nr. 1 in C-dur. Ein Werk voll Jugendkraft, Anmut und Humor. Nach einer kurzen, langsamen Einleitung in welcher B. drei fremde Tonarten (F-dur, a-moll und G-dur) anschlägt, bevor er die Grundtonart hören läßt, beginnt das Allegro mit folgendem Thema:
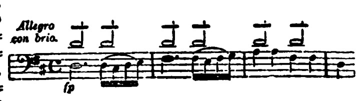


welches er ausgiebig verwertet, bis er zum zweiten, unter verschiedene Holzbläser verteilten Thema übergeht:



Echt Beethovenisch ist seine Verwertung dieses Motivs, da wo es in den Bässen pianissimo auftritt, und sei hier gleich darauf hingewiesen, wie wunderbar B. es versteht, seine Themen plötzlich in ganz andre poetische Beleuchtung zu rücken, während die Tonfolge an sich dieselbe bleibt. Man vergleiche das 2. Thema, wie es oben angeführt, mit dem 25 Takte späteren Einsatze der Bässe im pianissimo. Die Durchführung im 2. Teile ist mit weisester Oekonomie nur aus den Motiven des ersten Teiles herausgearbeitet. Das Andante beginnt imitatorisch, der Laie ist häufig geneigt, dergleichen eine Fuge zu nennen; sobald aber nach wenigen Eintritten der verschiedenen Stimmen (hier sind es nur drei) der Komponist alle Imitation aufgibt, darf man nicht von „Fuge“ sprechen. Unendlich viel Anmut birgt dieser letzte Satz. Der dritte Satz ist eigentlich mehr Scherzo als Menuetto, wie B. ihn nennt. Es ist jedenfalls derjenige Satz dieser Symphonie, in welchem die spätere Eigentümlichkeit B.s am meisten, u. zw. sehr prägnant zutage tritt. Das Finale, welches ein Berlioz zwar „kindische Musik“ nannte, ist ein wahres Kabinettstück voll Witz und Anmut.

Beethoven. Symphonie Nr. 2 in D-dur. Einen gewaltigen Schritt vorwärts tat B. mit dieser Symphonie. Mit der Form hat B. nie gebrochen (denn ohne sie kann die Musik, diese Kunst, die mit dem flüssigen Element des verfliegenden Tons arbeitet, nicht bestehen), aber er hat sie bedeutend erweitert. Eine Symphonie von dem Umfange dieser D-dur-Symphonie hatte es bis dahin nicht gegeben. Das einleitende Adagio molto ist sehr breit angelegt und bietet schon gewaltige Kontraste von Lieblichkeit und Kraft usw. Das Allegro hebt mit folgendem Hauptthema an:

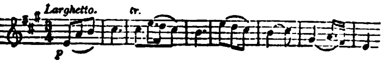


Das zweite Thema ist, ebenso wie das erste, aus den Tönen des Dreiklangs herausgearbeitet, wie

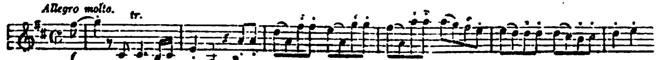


das auch bei dem 2. Satze der ersten Symphonie der Fall ist. Man
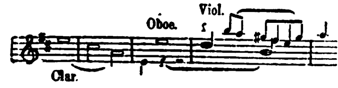
muß staunen, wenn man beobachtet, wie viele Themen er bloß aus den Tönen des Dreiklangs herausgearbeitet hat, weit über hundert! Der Satz ist von wundervoller Gesundheit, ebensowohl in den mächtigen wie in den zarten Perioden. Die Durchführung basiert, wie immer bei unserm Meister, auf den Themen und Motiven des ersten Teils, namentlich die Sechzehntel-Figur im ersten Thema ist ausgiebig verwertet. Im Larghetto beglückt uns Beethoven mit einer Innigkeit der Melodie, mit einem



Wohlklang und wiederum mit einer so feinen Filigranarbeit, wie wir derartiges in modernen Werken wohl vergeblich suchen. Das Scherzo ist eine wundervolle Illustration zu Shakespeares Wort: „Kürze ist des Witzes Seele". Das überaus glänzende Finale ist vorzugsweise aufgebaut aus dem Hauptthema:

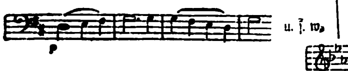


und dem anderen



u. s. w.

doch spielt auch das mehr episodische Motiv



u. s. w.

eine ziemlich bedeutende Rolle. Die Form ist die des Rondo.
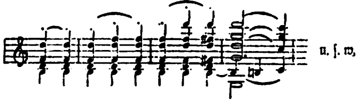
Beethoven. Sinfonia eroica Nr. 3 in Es-dur. Hatte B. von der ersten zur zweiten Symphonie schon einen gewaltigen Schritt getan, so war der zur folgenden wahrlich ein Riesenschritt! Es ist eine bekannte Tatsache, daß B. dieses Werk ursprünglich Buonaparte gewidmet hat, dann aber, als er erfuhr, daß jener sich zum Kaiser erklärt habe, das Titelblatt durchriß und auf die Erde warf. Die Anhänger der Programmmusik sind von jeher bemüht gewesen, den musikalischen Gedankeninhalt dieses Werkes begrifflich auszulegen, aber, wenn man sich daran erinnert, daß das Finale auf ein Motiv gebaut ist, welches der Ballettmusik zu Prometheus entnommen, und daß es zugleich von Beethoven als Kontretanz verwandt ist, so wird man schwerlich einen poetischen stofflichen Zusammenhang zwischen den beiden Ecksätzen der Symphonie konstruieren können. Beethoven hat eben immer nur absolute Musik gemacht, denn er, der für jede, auch die feinste Seelenstimmung die entsprechenden Töne fand, wußte recht wohl, daß die Musik Empfindungen und Stimmungen noch eindringlicher ausdrücken kann als selbst die Sprache es zu tun vermag, daß sie aber niemals imstande ist, einen Begriff oder eine Tatsache zur Anschauung zu bringen. Der erste Satz ist überreich an Gedankeninhalt: außer dem, abermals nur aus den Tönen des Dreiklangs bestehenden Hauptthema:



und dem zweiten Thema:

u. s. w.

begegnen wir der Episode
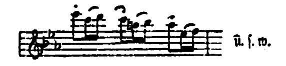


u. s. w.

und endlich im zweiten Teile den ebenfalls ganz neuen Gedanken:



Außer diesen Hauptgedanken spielt noch das Motiv
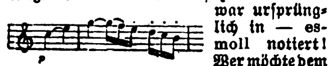


u. s. w.

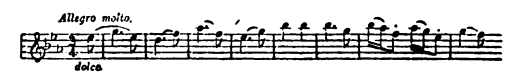
eine bedeutende Rolle, namentlich in der Durchführung. Aus diesem Material hat B. einen so großen und kühnen Bau aufgeführt wie vor und nach ihm kein einziger es ihm gleich getan. Der langsame Satz ist ein Trauermarsch, wie man ihn auf der einen Seite nicht düsterer, andrerseits nicht trostreicher sich denken kann, daneben ist von irgendwelcher Sentimentalität nie etwas zu spüren. Das Hauptthema:



ist dem Schöpfer nicht so fertig und vollendet aus dem Haupte entsprungen wie Minerva aus Kronions Haupt. Sein Skizzenbuch zeigt uns, mit welch heißem Bemühen und mit welch scharfer Selbstkritik er dies Thema zu der unantastbaren Vollendung gebracht hat, in der es jetzt vor uns steht. Sieben verschiedene Lesarten finden wir, bis die jetzige endgültig von B. gutgeheißen war. Auch das zweitaktige Motiv des Mittelsatzes in C-dur war ursprünglich in — es-moll notiert! Wer möchte dem



empfänglichen Hörer darlegen wollen, welche Empfindungen ihn beim Anhören dieses ergreifenden Satzes bewegen werden? Man gebe sich dem Eindrucke hin, ohne sich von anderen imputieren zu lassen, was man zu fühlen und zu denken habe. Auf diesen hochtragischen Satz läßt B. ein glitzerndes, sprühendes Scherzo mit fröhlichem Hörnerklang im Trio hören. Gemahnt das nicht an Shakespeare, der auch Tragisches und Humorvolles nebeneinander stellt? Das Finale besteht im wesentlichen aus Variationen über das schon erwähnte, von B. selbst augenscheinlich geliebte auch zu Klaviervariationen verwendete Thema:

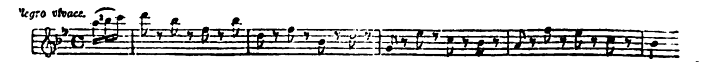


Diesem Thema liegt aber ein ganz selbständiger Baß zugrunde, der zunächst, nach einer stürmischen kurzen Einleitung, piano, pizzicato erklingt:

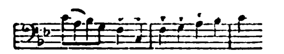


Erst nachdem 2 Variationen hierüber gefolgt sind, tritt obiges Hauptthema auf; nun folgen Variationen mannigfaltigster Art, welche durch zwei überaus reizvolle Fugatosätze unterbrochen sind. —

Beethoven. Symphonie Nr. 4 in B-dur. Sie beginnt mit einer wunderbar geheimnisvollen Einleitung, der alsdann ein lebensfrischer von Lust und Frohsinn gesättigter erster Satz folgt. Das Hauptthema:

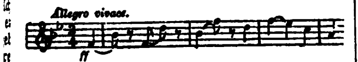


ist, wie man sieht, abermals aus den Tönen des Dreiklangs gebildet. Es wird in reizender und geistreicher Weise verwandt, bis man zum zweiten Thema gelangt.



In ganz bewundernswürdiger Weise, einzig und allein aus den wenigen Takten des Hauptthemas herausgebildet, kunstvoll nach technischer Seite hin und daneben von unsäglich poetischem Zauber ist dieser Satz zu Ende geführt. Wenn gar manche behaupten, daß diese Symphonie gegenüber der dritten wieder einen Rückschritt bedeute, so erscheint das als eine sehr gewagte und unmotivierte Behauptung. Ein nur Lebenslust und Fröhlichkeit atmendes Kunstwerk kann auf ganz derselben Stufe stehen wie pathetische oder heroische, wenn es eben in solcher Vollendung dasteht, wie B.s vierte Symphonie. Einer der schönsten langsamen Sätze, die B. überhaupt je geschrieben hat, ist das nun folgende Adagio, dem sich — was Innigkeit des Gefühlsausdrucks und höchste Formvollendung anlangt — etwa das Mozartsche Adagio aus dessen Streichquintett in G-moll an die Seite stellen läßt. Dem wunderbaren Gesange des Adagiothemas ist eine rhythmische bedeutsame Begleitungsfigur beigesellt, die später in geistreicher Weise auch ganz selbständig verwandt wird. Auch an scharfen Kontraste fehlt es diesem Satze nicht; nebst dem ersten Thema und dem holdseligen Gesange, den die Klarinette in B-dur anhebt, treffen wir auch auf eine kurze, aber tiefernste Stelle in es-moll, die jedoch aus dem ersten Thema hervorgegangen ist und die nach wenigen Takten wieder den zartesten und lieblichsten Gedanken weicht.

Der, nicht speziell Scherzo, sondern einfach Allegro vivace bezeichnete dritte Satz hebt mit folgendem kecken Thema an:



Er ist wiederum nur aus Akkordtönen gebildet. Das Trio ist anfangs, im Gegensatz zu dem Vorhergehenden, überaus zart und sinnig gehalten, bis es später nach einem langen crescendo in einem fortissimo gipfelt, aus dem es aber in Bälde wieder zum pianissimo zurücksinkt. Zum ersten Male hat B. in diesem Satze die zweimalige Wiederholung des Trios eingeführt. Die dadurch notwendig gewordene dritte Wiederkehr des Hauptsatzes ist jedoch stark gekürzt worden. Das Finale ist voll mutwilliger Laune, ein wahres perpetuum mobile, welches nur gegen den Schluß hin durch einige Fermaten unterbrochen wird. Amüsant ist die

Reminiszenz aus Mozarts Figaro:

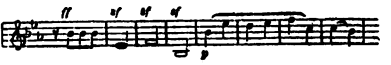
Finale der Symphonie:
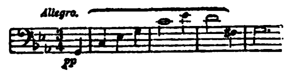


Beethoven. Symphonie Nr. 5 in c-moll. Sie ist vielleicht die populärste von B.s Symphonien und in ihrem pyramidalen Aufbau steht sie ganz einzig da. Der erste Satz ist wunderbar konzis gehalten und vorzugsweise von tiefstem Ernst, während das Finale eine wahre Jubelhymne ist. Das berühmte Anfangsmotiv von lapidarer Gewalt wird im Verlauf des
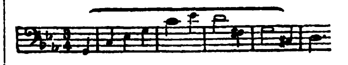


Satzes in bewundernswerter Weise verwertet und schweigt nur selten auf längere Zeit ganz. Wenn mancher Ausleger dieses Satzes behauptet, daß das zweite Thema:
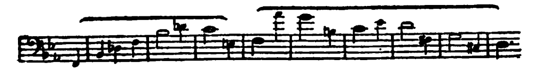


welches durchaus milden, versöhnenden Charakters ist, nicht zur Entfaltung kommen könne, sondern augenblicklich wieder durch die Gewalt des Urmotivs erdrückt werde, so ist dem gegenüber geltend zu machen, daß die räumliche Ausdehnung des milden zweiten Themas und der feurigen Koda im hellen Es-dur faktisch eine größere ist, als die erste Hälfte des ersten Teiles (64 gegenüber 58 Takten). Bis ins innerste Mark ergreift und erschüttert einen dieser Satz, gerade weil er nicht ausschließlich titanisch und leidenschaftlich, sondern auch hie und da versöhnend und beruhigend auftritt. Das Andante con moto quillt über von Wohlklang. Neben das, zuerst vom Violoncell gesungene sanfte Thema in As-dur stellt sich das glänzende, von Trompeten und Hörnern gebrachte Motiv in C-dur, worauf B. zwei Variationen folgen läßt. Ganz Neues bringt der Meister denn auch im Verlauf des ganzen Satzes nicht, sondern er entwickelt alles in kunstvollster Weise aus dem vorher Erklungenen, es klingt alles neu, und war doch in anderer Gestalt schon da. Der dritte Satz ist nichts weniger als ein Scherzo, vielmehr ein tiefernster Satz. Bemerkenswert ist, wie B. das Hauptmotiv



bei seiner Wiederkehr jedesmal erweitert. Zum zweiten Male lautet es:
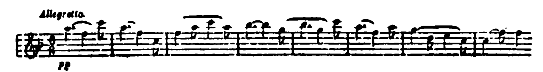


und zum dritten Male:



Während im allgemeinen der Mittelsatz solcher dritter Sätze ein sanfterer ist, bringt B. mit diesem Trio ein ernstes, kräftiges Fugato. Ganz einzig steht in der ganzen musikalischen Literatur der wunderbare Uebergang aus diesem Satze in das Finale da. Aus Nottebohms Beethoveniana erfahren wir, daß dieser Uebergang ursprünglich nicht geplant war, sondern daß der dritte Satz pianissimo verhallen und das Finale gänzlich abgesondert davon ertönen sollte. Aber mehrere Versuche hat B. gemacht, bevor die Ausführung dieses Ueberganges in genialer Weise fertig gestellt war. In dem Prachtfinale mit seinen großartig-einfachen majestätischen Themen hat B. zum ersten Male von den Posaunen Gebrauch gemacht, später auch noch in der 6. und 9. Symphonie.

Beethoven. Symphonie Nr. 6 (Pastorale). B. war ein schwärmerischer Naturfreund. Sein Freund, der Engländer Heate, erzählt, daß er niemals mit einem Menschen zusammengekommen sei, welcher sich

so an der Natur erfreute wie er. In dem ersten Satze dieser Pastoralsymphonie drückte B. das Erwachen solch heiterer Empfindungen bei Ankunft auf dem Lande in sinniger Weise aus. Der Satz ist nur für Streichorchester, acht Holzbläser und zwei Hörner, geschrieben und in dem ziemlich lang ausgesponnenen ersten Teile dieses Satzes erscheinen nur zwei Tonarten, die Haupttonart F-dur und deren Dominante C-dur. Welche Beschränkung gegenüber der Modulationssucht neuerer Komponisten! Von Leidenschaft und Erregung ist in dem ganzen Satze nicht eine Spur, er atmet nur stille Heiterkeit. Den zweiten Satz hat B. „Szene am Bach“ überschrieben. Sehr schön sagt Wasielewski darüber: „Wer an schwülen Sommertagen, hingelagert in das schattige Grün, mit stillbeschaulichem Sinne die geheimnisvollen Rätsel des ewig sich verjüngenden Naturlebens belauscht hat, wer das sanfte Murmeln des durch blumige Fluren sich schlängelnden Wiesenbachs behorcht, dem Spiel der glitzernden Sonnenlichter im dunkeln Laub der Gebüsche zugeschaut, und dazu die lieblichen Stimmen der gefiederten Sänger vernommen hat, für den bedarf es keiner Erklärung dieser Tondichtung.“ Die „gefiederten Sänger“ hat B. ganz realistisch eingeführt, indem er kurz vor dem Schlusse des Satzes eine Art Kadenz bringt, in welcher die Flöte die Nachtigall, die Oboe die Wachtel und die Klarinette den Kuckuck nachahmen. Der einzige Vorwurf, den man etwa diesem Satze machen könnte, wäre allenfalls der, allzugroßer Ausdehnung. Der dritte Satz ist eine Art Bauerntanz, von B. „Lustiges Zusammensein der Landleute“ überschrieben. Das Stück ist ausgelassen lustig bis zur Komik, indem B. dann und wann das eigentliche Bierfiedlertum nachahmt. Aber jäh wird der Satz abgebrochen, ein dumpfes tremolo der Bässe im fernen des kündigt „Gewitter, Sturm“ an, wie Beethoven auch den nun folgenden Satz überschrieben hat. Hier treten zuerst Posaunen und Pauken auf, während die Trompeten im Bauerntanz sich schon bemerkbar gemacht haben. Der Satz ist von elementarer Gewalt, Sturmwindsgeheul, Donner und Blitz werden allerdings realistisch wiedergegeben, aber mehr noch malt uns B. die Angst und die Beklemmung des Menschen in solchem Aufruhr der Elemente. Nachdem sich diese nach und nach wieder beruhigt haben, ertönen sanfte Schalmeienklänge und führen zu dem idyllischen „Hirtengesang“, mit dem



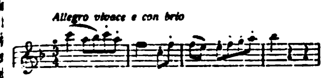
B. die Symphonie beschließt. Der Satz ist sehr breit, vielleicht zu breit angelegt, und da er überdies stets in der gleichen idyllischen Stimmung verharrt, wie das die Ueberschrift gebot, so krönt er das reizende Werk nicht in der Weise, wie man es wünschen möchte.

Beethoven. Symphonie Nr. 7 in A-dur. Sie ist im 1., 3. und letzten Satze von wahrhaft dithyrambischem Schwung; nach einer sehr breit ausgeführten Einleitung, in der das schlichte zuerst von der Oboe vorgetragene Motiv zu großer Bedeutung gelangt und in der es an scharfen Kontrasten nicht fehlt, beginnt nach langem Tasten auf dem einen e (6 Takte der Introduktion „Poco sostenuto“ und 4 Takte des Vivace) die Flöte im piano das Hauptthema:
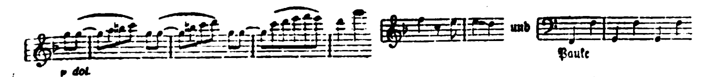
Der punktierte Rhythmus wird bestimmend für den ganzen Satz. Die Durchführung im zweiten Teile ist eine staunenswert geniale; sie basiert vorzugsweise auf Verwendung des ersten und dritten Taktes vom Hauptthema. Von wunderbarer Wirkung ist am Schlusse des Satzes die Periode, wo Beethoven auf dem Themamotiv die Baßfigur gebildet hat, die nun elfmal als „basso ostinato“ ertönt, während darüber die Geigen in bloßen Dreiklangstönen vom zaghaften pianissimo bis zum jubelnden fortissimo sich an Steigerung des Ausdrucks nicht genug tun können. Der 2. Satz Allegretto, hat eine wundersam weiche elegische Stimmung; zu dem marschartigen Thema gesellt sich folgende wunderbar schöne Melodie, welche beiden Motive fortan nur vereint erscheinen, u. zw. in steter,

sowohl rhythmischer als auch dynamischer Steigerung. Unterbrochen wird dieser variationenartige Satz zweimal durch eine liebliche Episode in A-dur. Merkwürdig ist, daß B. das marschartige erste Motiv dieses Satzes etwa sechs Jahre vor Ausarbeitung der Symphonie schon skizziert hat. Der dritte Satz, obgleich nicht Scherzo überschrieben, ist dennoch ein wahrhaftiges Scherzo voll übermütiger Laune, dem die eifrigen Ausleger alles Denkbare untergelegt haben. Es ist begreiflich, wenn dem empfänglichen Hörer beim Genießen eines so originellen Tonstücks allerlei Bilder und Gedanken aufdämmern, aber er soll dergleichen bei sich behalten und nicht verlangen, daß alle übrigen dasselbe heraushören. Was werden alle die verschiedenen Ausleger dazu sagen, wenn sie erfahren, daß die Melodie des Trios ein niederösterreichischer Wallfahrtsgesang ist! Wunderbar wirkt in diesem Trio das während des ganzen Satzes ausgehaltene hohe a von dem piano der Geigen an bis zu dem fortissimo der Trompeten und Pauken. Ein Unikum in der ganzen musikalischen Literatur ist das ausgelassene Finale; ein Wunderwerk thematischer Arbeit und dennoch so leicht faßlich wie etwa ein Volkslied. Die Steigernng, welche B. mittels des wundervollen Orgelpunktes am Schlusse des Satzes erreicht, ist wahrhaft unvergleichlich.

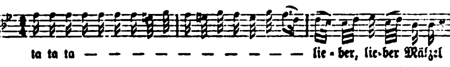
Beethoven. Symphonie Nr. 8 in F-dur. Der erste Satz beginnt mit dem folgenden kecken Thema,
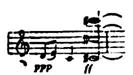


welches im Verlaufe der Durchführung in genialster Weise verwendet wird, während das zweite Thema:



daran keinen Teil hat; dagegen wird das Kodamotiv eine Zeitlang mit einem gewissen humorvollen Eigensinn stetig benutzt. Es ist eine Eigenart B.s, derartige, anfangs wie nebensächlich auftretende Motive zu großer Bedeutung zu erheben. Man beachte noch ganz besonders den Wiedereintritt des ersten Themas im fortissimo in den Bässen und die Episode in Des-dur gegen Schluß des Satzes! Der zweite Satz, „Allegretto scherzando“, ist ein Ausbund von Grazie und Liebenswürdigkeit. Es hat etwas Rührendes, wenn man in jedem Werke dieses Meisters gewahrt, wie er sich stets bemüht, den Menschen Freude zu bereiten, während man heutzutage so vielen Meistern begegnet, die sich bemühen, einem Rätsel aufzugeben, deren Lösung manche mühseligen Augenblicke kostet. Das Allegretto verdankt sein Dasein einem Scherzkanon, welchen B. für Mälzel, den Erfinder des Metronoms, schrieb und welcher folgendermaßen lautet:



Man sieht, daß das Thema des Allegretto vollkommen hiermit übereinstimmt. Die letzten drei Takte des Satzes machen den Eindruck, als sollten sie eine Persiflage sein auf den zu jener Zeit fast stereotypen Schluß der italienischen Opernarien. Das Finale ist die Krone der Symphonie, während das Menuett, mit aller Ehrfurcht vor B. sei es gesagt, wohl zu dessen weniger hervorragenden Sätzen gehört. Das Finale strotzt von wahrhaft göttlichem Humor; man denke an das fortissimo hineinplatzende cis im 17. Takte nach dem vorhergehenden pianissimo:



Diesem Humor stellt B. eine von Innigkeit und Herzenswärme überquellende Melodie gegenüber, wie er schöner kaum eine andere erfunden:

usw.

Außer dieser Melodie sind folgende kurze Motive die treibenden Elemente dieses Satzes:

Schon in dem Adagio der vierten und im 3. Satze der fünften Symphonie hat B. der Pauke eine bedeutsame Rolle zugewiesen. In diesem Finale hat er zum ersten Male die althergebrachte Stimmung der Pauke in Grundton und Quinte aufgegeben und mit obigem Oktavenmotiv, namentlich in Verbindung mit dem Fagott eine überaus

originelle Wirkung hervorgebracht. Wollte man aber auf alles Originelle und Schöne aufmerksam machen, man könnte fast über jede Symphonie von B. ein Büchlein schreiben!

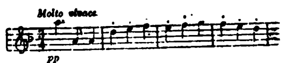
Beethoven. Symphonie Nr. 9 in d-moll. Der Grundzug des ersten Satzes ist wohl der erhabener Schwermut, tragischen Ernstes. Auch für diese großartige Stimmung fand B. den entsprechenden Ausdruck in den wenigen Tönen des Dreiklangs:

diesem Thema stellt er das freundlich tröstende
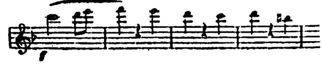
und das Sehnsucht atmende:

gegenüber. Wenngleich der Ausbau dieses gigantischen Satzes vorzugsweise auf den angeführten Themen basiert, so ist er dennoch durch Einfügung noch mancher anderer Motive komplizierter geworden als in den übrigen acht Symphonien. Von titanischer Gewalt ist der Orgelpunkt der Bässe auf fis kurz vor der Wiederkehr des ersten Hauptthemas, von erschütternder Tragik die Koda mit dem chromatischen Motive der Bässe:

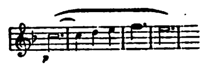
Das Scherzo beginnt nach 8 einleitenden Takten mit einem Fugato über folgendes Thema:



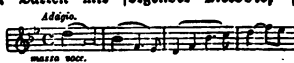
dessen letzter Takt ursprünglich folgendermaßen skizziert war. Nach einer längeren Durcharbeitung der letzten drei Takte des Themas, haftet B. sich jetzt an den ersten Takt, welcher nicht weniger als 33 mal nacheinander erklingt, zuletzt als Begleitung eines neuen Gedankens:



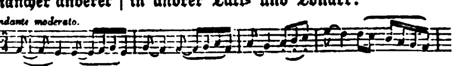
Bemerkenswert ist, welch ganz anderen Charakter dies letztere Motiv gewinnt, wenn es bald darauf in rhythmischer Vergrößerung erscheint:



Wie im Finale der 8. Symphonie, so hat B. auch in diesem Scherzo der Pauke die Oktavenstimmung gegeben und beteiligt dieselbe sich an vielen Stellen solistisch in humorvoller, origineller Weise. Bemerkenswert ist noch, wie B. unter die vorherrschenden viertaktigen Rhythmen Perioden von je drei Takten mischt, indem er den letzten Takt des Themas fortläßt. Das Thema des Mittelsatzes in D-dur ist eine russische Volksmelodie. Das Adagio beginnt nach zwei einleitenden Takten mit folgender Melodie, für

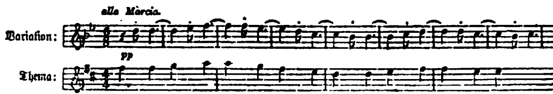


deren wunderbare Stimmung sich kaum das genügende Epitheton in der Sprache finden läßt. Nach Absolvierung des ganzen Themas (24 Takte) folgt ein neuer Gedanke in andrer Takt- und Tonart:



Wem kämen dabei nicht die Worte in den Sinn: „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!“? — Nun folgen Variationen über das B-dur-Thema (noch einmal unterbrochen von dem 3/4-Satze) von wunderbarer Schönheit. Und angesichts solcher Variationen wollen gar viele von der Variationenform nichts wissen! Hinsichtlich des Finale gibt Wasielewski in seiner trefflichen Beethoven-Biographie interessante Aufschlüsse, die hier im Auszuge folgen mögen. Schon im Jahre 1798 beschäftigte er sich mit der Komposition der Schillerschen Ode „An die Freude“; im Jahre 1812 beabsichtigte B. einzelne Teile der Ode für seine Ouverture Op. 115 zu verwerten. Endlich im Sommer 1822 stellte er nach mehreren Versuchen die Melodie der zwei ersten Verszeilen fest. (Das diesem Buche beigegebene Faksimile mag eine Anschauung geben von der Art und Weise wie B. skizzierte.) Längere Zeit war B. unschlüssig, ob er das Finale als Vokal- oder als reine Instrumentalkomposition behandeln solle, und nach beiden Seiten hin machte er verschiedene Entwürfe. Unter anderem dachte B. auch daran, die „Neunte“ mit einem fugierten Satze zu schließen, für welchen er folgendes Thema:

verwerten wollte, dann wieder notierte er ein Motiv, welches er später (nach A-moll transponiert) als Hauptthema des Finales zum Streichquartett in A-moll Op. 132 benutzte. Jetzt endlich entschied er sich für die vokale Behandlung des Schlußsatzes der neunten Symphonie. Wie aus Nottebohms Darlegungen hervorgeht, verursachte es B. große Mühe, die Melodie, die uns jetzt so schlicht wie ein einfaches Volkslied erscheint, zu vollenden. Nun bearbeitete B. zunächst den vokalen Teil, dann die demselben vorangehenden Instrumentalvariationen, und endlich faßte er die Idee zu dem jetzt bestehenden Anfange des Satzes, mit den durch Baßrezitativ eingeführten und unterbrochenen Anklängen an die ersten drei Sätze des Werkes. Viel Kopfzerbrechen machte es dann dem Meister, wie er nunmehr die Schillersche Ode einführen solle. Seine ursprüngliche Idee, wonach sie mit den Worten: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen" eingeführt werden sollte, verwarf er wieder und ersetzte sie durch die gegenwärtig allbekannten „O Freunde, nicht diese Töne" usw. Nach der ersten schlichten Darlegung des liedartigen Themas durch Soloquartett und Chor folgen Variierungen mannigfachster Art, von welchen die eine, „alla Marcia" bezeichnete besonders merkwürdig ist. Nach den seltsamen, durch die Vereinigung von Fagott, Kontrafagott und großer Trommel hervorgebrachten Klängen beginnt folgende Umwandlung des Themas:



dem später der Solotenor, dann der Männerchor, mit den Worten: „Froh, wie seine Sonnen fliegen" gegenübertreten; nun folgt im Orchester ein Fugato, welches auf dasselbe Thema in abermals rhythmischer Veränderung gebaut ist: dem dann hymnenartig der gesamte Chor mit den Worten: „Freude, schöner Götterfunken" sich anschließt. Für die Worte „Ihr stürzt nieder, Millionen" erfand B. ein neues Motiv. Ebenso für die Worte „Ihr stürzt nieder", für welchen Satz er die Bezeichnung: „Adagio ma non troppo, ma divoto" beifügt. Wahrlich ein treffenderer musikalischer Ausdruck für Demut und Ergebenheit läßt sich gar nicht denken; es gehört dieser kurze Satz zu dem Erhabensten, was je ein Tondichter erdacht. In dem nun folgenden Fugato für Chor (6/4-Takt) vereinigt B. die beiden Motive des „Freude, schöner Götterfunken" und „Seid umschlungen". In höchster Ekstase schließt endlich dieser Satz ab, in wahrem Freudentaumel. Zu leugnen ist nicht, daß B. in diesem Satz der menschlichen Stimme Zumutungen gestellt hat, die wohl über das richtige Maß hinausgehen, aber wer möchte dem Meister, angesichts solcher gigantischen Schöpfung, daraus einen Vorwurf machen! B. selbst soll aber nach der Aufführung dieser Symphonie geäußert haben, daß er mit dem Finale derselben einen „Mißgriff" getan.
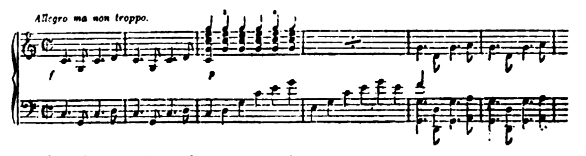
Wie es natürlich ist, haben die drei Wiener Meister eine große Anzahl Schüler und Nachahmer nach sich gezogen. Mancher ist auch durch ihre Größe allzusehr verdunkelt worden, dazu gehört Karl Ditters von Dittersdorf. Abhängig von Haydn und Mozart muß er doch (cf. Kretzschmar, Führer I, p. 193) als Vorbereiter Beethovens angesehen werden. Außer ihm haben sich an Haydn noch angeschlossen: Adalbert Gyrowetz, Pleyel, Franz Anton Hoffmeister, Franz Krommer und viele andere fruchtbare aber ziemlich bedeutungslose Komponisten. Während Italien sich von der Instrumentalmusik mehr und mehr zurückzieht und nur Luigi Boccherini als Vertreter des Haydnschen Symphoniestiles zu nennen ist, kultivieren in Frankreich diese Gattung mit bedeutender Selbständigkeit: François Gossec, Maria Luigi Cherubini und Etienne Nikolas Méhul. Sie übersetzen jedoch die Haydnsche Art in ihr nationales Empfinden und zeigen die den Franzosen eigentümlichen Vorzüge: feines Gefühl für Eleganz der Form und größte Sensibilität für klangliche Wirkungen. Weniger noch als Haydn hat Mozart auf das Ausland eingewirkt. Außer Joseph Wölfl, Jos. Franz Xaver Sterkel und Anton Eberl schloß sich namentlich auch Michael Haydn in Salzburg enge an Mozart an. Auch Beethoven fand eine große Nachfolge, worunter Ferdinand Ries noch manchen anderen (Sigismund Neukamm, Anton Reicha, Karl Czerny) an Bedeutung überragt.

Ein wirklicher Fortschritt in der musikgeschichtlichen Entwicklung und eine große Bereicherung zugleich sind dann aber die Symphonien von Franz Schubert.

Franz Schubert. Symphonie in C-dur. Acht Symphonien hat der große Liedermeister geschrieben, von denen die im Jahre 1828 geschriebene C-dur-Symphonie und

die im Jahre 1822 begonnene, aber unvollendet gebliebene h-moll-Symphonie die Zierden jedes Konzertprogramms und die Lieblinge der gebildeten Musikfreunde geblieben sind, während die übrigen sechs in keiner Weise mit den genannten beiden zu vergleichen sind. Bekanntlich verdankt man Robert Schumann die Bekanntschaft mit diesem Meisterwerk; er entdeckte sie in dem reichen Nachlasse des zu früh entschlafenen Liedersängers und sandte sie an Mendelssohn, der sich beeilte, dieselbe zur Aufführung zu bringen. Darüber berichtet Schumann wie folgt: „Die Symphonie hat dann unter uns gewirkt wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise, und vom Meister, der sie auf das sorgfältigste einstudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schuberten hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn." An anderer Stelle sagt Schumann, er wolle nicht versuchen, der Symphonie eine Folie zu geben. „Der achtzehnjährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Musik heraus, wo der Mann nur ein Landesereignis sieht, während der Musiker weder an das eine noch an das andere gedacht hat, und eben nur seine beste Musik gab, die er auf dem Herzen hatte." So ist's! — Die C-dur-Symphonie von Schubert ist eine der umfangreichsten, die wir besitzen, und wenn Schumann von der „himmlischen Länge" der Symphonie spricht, so kann das doch nicht hindern, sie allzu lang zu finden, wenn alle die vorgeschriebenen Wiederholungen befolgt werden; es ist daher wohl ziemlich allgemeiner Brauch geworden, das Werk ohne alle Reprisen zu spielen. Eine breit ausgesponnene Einleitung eröffnet das Werk; die Hörner intonieren das folgende Thema:
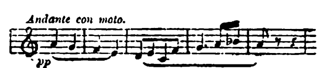
(Das mit der Klammer gekennzeichnete Motiv wird im Verlauf des Allegros häufig verwendet); nachdem die Holzbläser das Thema wiederholt haben und die Violoncelli einen entzückenden Seitensatz brachten, tritt nun das erste Thema mit aller Pracht auf, verteilt unter Posaunen und Streichorchester und unter die Holzbläser. Dann ertönt es noch einmal leise, umspielt von einem Kontrapunkt der Geigen in Achteltriolen und wir gelangen nach einem feurigen Crescendo zum Allegro, dessen Hauptthema hier folge:
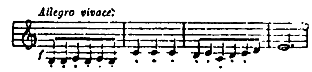


Das zweite Thema hat eine prononziert ungarische Färbung, wie das in



Schubertschen Werken öfter der Fall ist. — Mit Teilen dieses Themas, mit der dazu gehörigen Begleitungsfigur und mit Hinzuziehung des zweiten Taktes von dem Thema der Einleitung konstruiert Schubert eine genial angelegte und ebenso genial ausgearbeitete Durchführung, während eine solche an dieser Stelle sonst kaum je gefunden wird. Nichtsdestoweniger interessiert auch die nun folgende, an gewohntem Platze stehende Durchführung im höchsten Grade, weil der Meister jetzt auch das erste Thema, welches bis dahin unbenutzt blieb, in den Bereich seiner Verarbeitung zieht. Nachdem die Durchführung absolviert ist, tritt das anfangs so stolz auftretende Hauptthema ganz leise ein, und fast 50 Takte hindurch verharrt der Satz in diesem Flüstertone. Die Wirkung ist eine reizende. Bis zum „Più moto" bringt der Komponist nichts Neues. Diese Koda ist aber wieder reich an neuen Einfällen und wunderprächtig klingt es, wenn zum Schlusse das Thema der Introduktion wieder ertönt. Das Andante con moto in a-moll beginnt mit einer Art Ritornell, in welchem das Hauptthema schon angedeutet wird; dieses wird zunächst von der Oboe piano vorgetragen und mündet nach einmaliger Wiederholung im Pianissimo in A-dur; ein Seitensatz, der aus dem Hauptthema entstand, setzt mit aller Kraft ein, und so wechseln Thema und Seitensatz mit einander ab, bis der Komponist einen neuen, schön kontrastierenden Gedanken bringt,
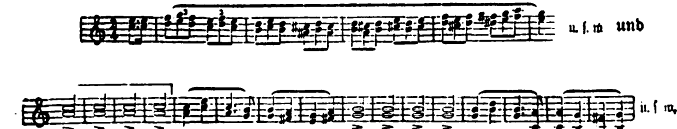


der lang ausgesponnen wird, bis der Meister durch zauberische Klänge und Harmonie zum Hauptthema zurückführt, welches jedoch durch leiseste Trompeten- und Hornmotive, welche dazu ertönen, einen neuen Reiz gewinnt. Nun beginnt eine kurze Durchführung, welche wieder zum zweiten Hauptgedanken, diesmal in A-dur, führt. Geradezu magisch wirkt die Ueberleitung mit dem Gesange der Violoncelli und der Oboe zu dem pizzicato der Saiteninstrumente. Und so geschehen noch einige Wunder in diesem Satze von wirklich „himmlischer" Länge. Dem Scherzo liegen die beiden folgenden Motive zugrunde, das energische
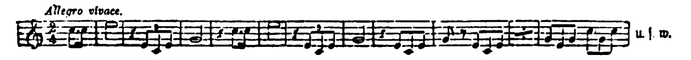


und das ländlerartige



Beide werden auf sehr geistreiche Weise verwendet und an echt Schubertschen harmonischen Ueberraschungen fehlt es auch nicht. Das Trio (A-dur) ist liederartig, sowohl beziehentlich der Form wie auch der Erfindung. Es gemahnt in seiner Terzen- und Sexten-Schwelgerei an Brahms. Auch im Finale werden wir Aehnlichem begegnen, denn 2 Hauptmotive lauten folgendermaßen:



Nehmen wir das Hauptmotiv hinzu, so haben wir beinahe den gesamten Stoff für den Aufbau des ganzen großartigen Schlußsatzes beisammen. Hier das Hauptmotiv:



Namentlich die mit Klammern bezeichneten, auf einer Tonstufe beharrenden halben Noten werden mit großer Vorliebe von dem Meister in der mannigfaltigsten Weise verwendet. Aber vollständig sind die Bausteine zum Aufbau des Ganzen noch nicht, es fehlt noch das eine, welches fast genau dem Beethovenschen „Freude, schöner Götterfunken" entspricht:

Schubert:

Beethoven:

Trotz seiner Länge ist dies Finale ein imposanter Satz.

Franz Schubert. Unvollendete Symphonie in H-moll. Geheimnisvoll beginnt der erste Satz. Die Bässe bringen im pianissimo das folgende Motiv ohne jede harmonische Zutat:

Allegro moderato.

dann fangen die Geigen zu flüstern an:
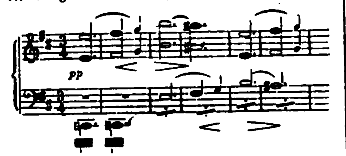
u. s. w.

und setzen diese Tonfolge durch 27 Takte hindurch fort, während die Bässe in folgendem klopfendem Rhythmus beharren und die Holzbläser darüber einen neuen Gesang anheben. In vier Takten moduliert Schubert zum zweiten, zuerst von den Violoncelli, dann von den Geigen gesungenen Thema:

u. s. w.

Nachdem dies zauberisch wirkende Thema nur zweimal erklungen, bricht es jäh ab, eine kurze Generalpause, und das gesamte Orchester unterbricht mit einem wuchtigen fortissimo diese liebliche Idylle, aber in der Koda erscheint das D-dur-Motiv wieder.

Der Durchführungsteil, welcher vorzugsweise aus dem ersten Baßmotiv erwächst, enthält Momente von erschütternder Tragik; man achte auf die wundervollen Imitationen in Geigen und Bratschen zu dem tremolo
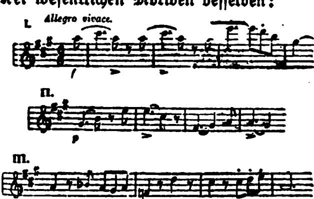


der Bässe. Nach Absolvierung der Durchführung bringt der Komponist in fast wörtlicher Treue den ersten Teil wieder, um alsdann mit einer etwas erweiterten Koda kräftig abzuschließen. Der zweite Satz, Andante con moto in E-dur ist so ganz und gar Ausdruck innigen Empfindens, teils unschuldig freudigen, teils schmerzlichen (unterbrochen durch nur wenige kräftigere Episoden), daß eine Analyse durchaus überflüssig ist. Was Schubert an Kunst aufgewandt hat, beschränkt sich auf reiche Harmonie, überraschende Modulationen und einige Imitationen. Zu beklagen ist es immerhin, daß dies Werk ein Torso geblieben, aber wer hätte die beiden fehlenden Sätze in kongenialer Weise dazu geschaffen? Gade hat sie geschrieben, aber in richtiger Selbsterkenntnis hat er dann noch zwei Sätze hinzu komponiert und lieber eine selbständige Gadesche Symphonie daraus gemacht, seine letzte, Nr. 8 in h-moll. Mit Franz Schubert treten wir schon in die neue Kunstrichtung ein, die das gesamte literarische Leben ihrer Zeit durchzieht und auch das musikalische Schaffen seit Beethoven charakterisiert: die **Romantik**. Im Gegensatz zu den Klassikern, die den Hauptwert auf die Auslegung und Verarbeitung des thematischen Materials legen, ist für die Romantiker die Erfindung individueller Themen das Wesentlichste. Der subjektive Charakter der romantischen Kunst führte freilich auch den Niedergang der Durchführungsarbeit im klassischen Sinne mit sich. Poetische, der Romantik entstammende Ideen beginnen Inhalt und Form zu bestimmen. Und als Charakteristika der romantischen Musik ergeben sich: die neu geschaffene Welt des Phantastischen, Märchenhaften (Weber) und die Entdeckung der Poesie des Alltags (Schumann), wozu noch eine erhebliche Steigerung der Naturschilderung im romantischen Sinne kommt. Die deutschen Romantiker verehrten ein großes Vorbild in dem feinsinnigen Luigi Cherubini. Er zeigt als einer der frühesten das wechselreiche Spiel mit vielsagenden kleinen Motivchen, das plötzliche Erklingen eines geheimnisvollen Zaubertones: ein gehaltener Hornruf, eine klagende Oboe, wie wir sie bei C. M. v. Weber und vielen anderen dieser Zeit finden. Während C. M. v. Weber und Heinrich Marschner die deutsche romantische Oper schufen und zur Blüte brachten, sind die Hauptvertreter der Symphonie in der Romantik: Louis Spohr, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann.

Louis Spohr. „Die Weihe der Töne.“ Charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie. Dem Werke liegt ein Gedicht zugrunde, dem der Komponist treu gefolgt ist, ohne jedoch in den einzelnen Sätzen die gebotene Form zu verletzen. Nichtsdestoweniger leidet auch dies Werk darunter, daß der Komponist, um dem Dichter treu zu folgen, mit „Begräbnismusik; Trost in Tränen“ schließen mußte. Auch war es kühn, mit Tönen das starre Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons zu schildern, wie Spohr dies in der Einleitung zum ersten Satz programmmäßig unternehmen mußte. Das Allegro beginnt mit einem echt Spohrschen liebenswürdigen Thema, welches bald einer Periode weicht, in der Spohr mit augenscheinlichem Behagen mannigfache Naturlaute: das Rieseln des Baches, verschiedenste Vogelstimmen, den Aufruhr der Elemente usw. in ziemlich realistischer Weise wiederzugeben sucht. Ein Meisterstück ist der zweite Satz: „Wiegenlied, Tanz und Ständchen.“ Nachdem der Komponist die einzelnen Sätze, welche in lauter verschiedenen Taktarten geschrieben sind, nacheinander hat erklingen lassen, führt er sie alsdann gleichzeitig vor, eine Kombination von reizender Wirkung, die aber dem Dirigenten nicht geringe Schwierigkeiten darbietet. Der dritte Satz: „Kriegsmusik, Fortziehen in die Schlacht, Gefühle der Zurückbleibenden, Rückkehr der Sieger, Dankgebet,“ beginnt mit einem glänzenden Marsche, dem alsdann eine allerdings zu lang ausgesponnene Episode folgt, die jedoch an sich in trefflicher Weise Beklemmung und Schmerz der Zurückbleibenden malt. Den Schluß des Satzes bildet der ambrosianische Lobgesang. Die Bläser intonieren den Choral „Herr Gott, dich loben wir“ und die Geigen figurieren denselben in glanzvoller Weise. Der vierte Satz „Begräbnismusik, Trost in Tränen“ steht an sich den übrigen Sätzen nicht nach, aber das wiederholte Auftreten eines Chorals („Begrabt den Leib in seine Gruft“) hat nunmehr an Wirkung eingebüßt und auch die alsdann erklingende mild-tröstende Weise ist auch nicht geeignet, eine Symphonie zu krönen. Die Poesie hat ganz andere Gesetze als die Tonkunst und darin besteht die Gefahr, in die sich der Komponist begibt, wenn er es unternimmt, eine Dichtung zu illustrieren.

Louis Spohr. Symphonie Nr. 3 in C-moll. In vieler Beziehung verdient diese Symphonie den Vorzug vor der „Weihe der Töne“. Auch sie spiegelt die lieben
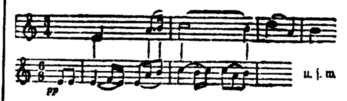
etwas begrenzte Eigentümlichkeit Spohrs deutlich wieder, doch tritt sie hier mit mehr männlicher Würde und Energie gepaart auf. Eine Perle in dem Werke ist das Larghetto, welches aus dem Grunde auch häufig vereinzelt zum Vortrag gebracht wird. Von ganz neuem und zwar grandiosem Effekt ist die Periode, in der Spohr die Melodie allen Streichinstrumenten, mit Ausnahme der Kontrabässe, in gleicher Tonhöhe zuerteilt, während den übrigen Instrumenten die Harmonie zugewiesen ist. Später hat gar mancher Komponist sich diese Erfindung zu nutze gemacht.

Mendelssohn. Symphonie in A-dur (die italienische). Von den vier Symphonien, die Mendelssohn geschrieben hat, haben sich — abgesehen von der Symphonie-Kantate — diese und die spätere in A-moll, die sog. „schottische" bis auf den heutigen Tag erhalten. Er schrieb die erstere in Rom im Alter von 24 Jahren und hat dieselbe nie veröffentlicht, sie erschien erst nach seinem Tode. Sie verdiente aber entschieden die spätere Veröffentlichung, denn sie ist ein jugendfrisches, geistsprühendes Werk. Wie gewöhnlich, wenn die Welt einem Werke einen Beinamen gibt, so ist dieser nur einem Satze gegenüber berechtigt. In diesem Falle ist es das Finale, welches den Beinamen rechtfertigt, allenfalls auch der erste Satz, denn unter den drei wesentlichen Motiven desselben:



erinnert das letzte unverkennbar an die italienische Tarantella, während der zweite Satz Andante con moto in d-moll und der urgemütliche dritte Satz, ein behäbiges Menuett, in keiner Weise an das Land gemahnen, wo die Zitronen blühen. Der zweite Satz ist so schlicht und tritt so anspruchslos auf, daß er an dem, welcher starke Effekte verlangt, fast spurlos vorübergehen dürfte, während er dem sinnigen Hörer einen tiefen Eindruck hinterlassen wird. Es ist, als wenn einem in gedämpftem Tone eine ergreifende Romanze vorgetragen würde. Der letzte Satz ist ein wilder Saltarello, in dem Mendelssohn seine Virtuosität im Instrumentieren in glänzendster Weise entfaltet.

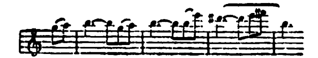
Mendelssohn. Symphonie in a-moll (die schottische). Sie beginnt mit einer breiten Einleitung von ernstem Charakter, welcher ein Allegro un poco agitato in 6/8 Takt folgt, dessen Hauptmotiv eine gewisse Beziehung zu den Anfangstakten der Einleitung hat:
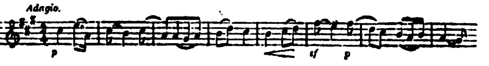


Zauberisch klingt der Anfang mit der Verstärkung der Melodie durch die Klarinette in der tieferen Lage, bald aber erhebt es sich aus dem pianissimo und mäßig bewegten Tempo bis zum fortissimo und assai animato; ein neues, energisches Motiv
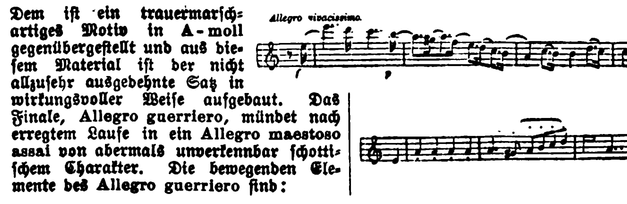


tritt auf, weicht aber bald wieder dem ersten Thema, dem jedoch jetzt eine Melodie zugesellt ist, so daß das Hauptmotiv gewissermaßen als Begleitungsfigur auftritt. Das zweite Thema
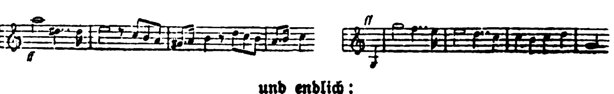


führt dann, ohne selbständige Koda zum Abschluß des ersten Teiles. Der Durchführungsteil, in meist aufgeregter, wenn auch zuweilen gedämpfter Stimmung, verrät überall die Meisterhand des Komponisten. Von besonderem Reize ist, wenn bei der Wiederkehr des Hauptthemas die Violoncelli einen selbständigen Gesang anheben und mit den Geigen gleichsam duettieren. Verzichtete der Meister beim Abschlusse des ersten Teiles auf eine Koda, so bringt er nunmehr beim Schluß des ganzen Satzes eine breit ausgeführte, in der es wie bis zum Sturmgeheul aufbraust, bis es endlich zurücksinkt zu den leisen Klängen der Einleitung. Ohne die gebräuchlichen Pausen verlangt Mendelssohn den jedesmaligen sofortigen Uebergang in den nächsten Satz, so also auch in das Vivace non troppo, ein echt Mendelsohnsches Scherzo, wie es vor ihm noch keiner in solcher Weise geschaffen hatte. Es bekommt aber durch das unverkennbar schottische Kolorit des Hauptthemas noch einen besonderen Reiz. Das Adagio hebt nach kurzer Einleitung mit folgendem edlen Gesang an:

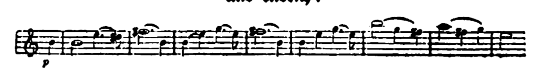


Dem ist ein trauermarschartiges Motiv in A-moll gegenübergestellt und aus diesem Material ist der nicht allzusehr ausgedehnte Satz in wirkungsvoller Weise aufgebaut. Das Finale, Allegro guerriero, mündet nach erregtem Laufe in ein Allegro maestoso assai von abermals unverkennbar schottischem Charakter. Die bewegenden Elemente des Allegro guerriero sind:



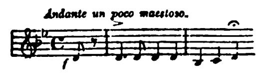


und endlich:
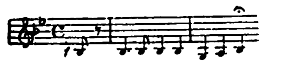


Aus diesem reichen Material ist ein hochinteressanter Satz aufgebaut, dessen hymnenartiger Schluß von glänzender Wirkung ist. Welch großartige Klangwirkung Mendelssohn hier mit dem bescheidenen Orchester von acht Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, Pauken und Streich-Orchester erzielt, ist wahrhaft bewundernswert.

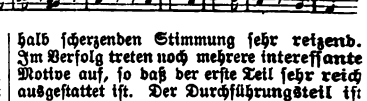
Robert Schumann. Symphonie Nr. 1 in B-dur. Man hat derselben, und nicht ganz mit Unrecht, den Beinamen „Frühlings-Symphonie" gegeben. In den beiden Ecksätzen blüht und leuchtet es so frühlingsfrisch wie in keiner der späteren (wodurch jedoch den folgenden dreien kein untergeordneterer Platz angewiesen sein soll). In der Einleitung wird das erste Thema des Allegros in breiterem Rhythmus von Hörnern und Trompeten intoniert, aber freilich eine Terz höher, also:



Es ist ein Faktum, daß es früher folgendermaßen hieß:



daß Schumann es aber notgedrungen in die andere Lage brachte, weil die damaligen Blechinstrumente die geforderten Töne nur sehr unvollkommen hervorbringen konnten. Da aber inzwischen die Instrumente bedeutend vervollkommt wurden, so haben manche Dirigenten die ursprüngliche, jedenfalls vorzuziehende Lesart wieder hergestellt. Das zweite Thema ist einigen Holzbläsern zugeteilt und wirkt in seiner, halb weichen,
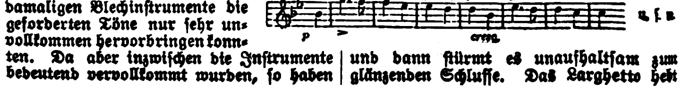


halb scherzenden Stimmung sehr reizend. Im Verfolg treten noch mehrere interessante Motive auf, so daß der erste Teil sehr reich ausgestattet ist. Der Durchführungsteil ist vorzugsweise über die ersten Takte des Allegros aufgebaut: während diese im Quartett mit großer Stetigkeit wiederholt werden, intonieren einige Holzbläser darüber folgenden ausdrucksvollen Gesang:

Später, wenn die Triangel den betreffenden Perioden ein so eigentümlich orientalisches Kolorit verleiht, wird der zweite Teil des Hauptthemas von den Holzbläsern gebracht, endlich tritt noch ein der Koda entnommenes Motiv dazu:



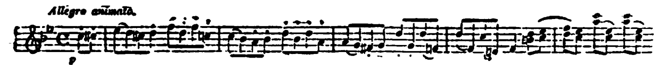
und nun drängt es in gewaltiger Steigerung zum ersten Thema, welches jetzt aber in breiten Rhythmen und im Glanze des vollen Orchesters strahlt. Nachdem der herrliche Meister den ersten Teil ziemlich treu wiederbringt, streut er jetzt aus seinem reichen Füllhorn neue Gaben aus, es ertönt eine ganz neue wonnevolle Melodie:
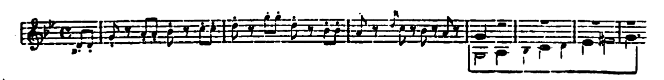


u. s. w.

und dann stürmt es unaufhaltsam zum glänzenden Schlusse. Das Larghetto hebt

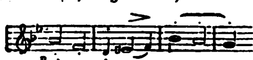
mit einem langatmigen Gesange der Geigen an, dem später ein kurzes zweitaktiges Motiv gegenübergestellt wird; hierauf nehmen die Violoncelli das erste Thema auf, welches nun reich von den übrigen Instrumenten umspielt wird. Dann ertönt abermals ein auf knappe Motive aufgebauter Zwischensatz und führt wieder zum ersten Thema zurück, das jetzt aber von den Blasinstrumenten gesungen wird. Kurz vor dem Ende des Satzes ertönen die Posaunen, welche in diesem Satze bis dahin noch geschwiegen hatten, und bringen im Verein mit den Fagotts einige ernst-feierliche Takte, die jedoch in genialer Weise nur das Thema des nun folgenden kecken Scherzos andeuten. Dies ist ungemein konzis gefaßt: acht Takte, die allein vom Quartett gebracht werden, wiederholt das volle Orchester, diesen 16 Takten werden wieder zwei achttaktige Perioden gegenübergestellt und als letztes Drittel werden die ersten 16 Takte wiederholt. Meisterhaft ist's, wie Schumann dem energischen Hauptthema ein stark kontrastierendes graziöses Motiv gegenüberstellt, ohne doch den kurzen Satz buntscheckig zu gestalten. Einen verhältnismäßig breiten Raum nimmt das reizende erste Trio ein, in welchem Streicher und Bläser gewissermaßen einen Dialog miteinander halten. Das nach der Wiederholung des Scherzo auftretende imitatorisch gehaltene zweite Trio ist weniger ausgedehnt und das noch einmal wiederkehrende Scherzo ist stark gekürzt und gibt einer originellen Koda Raum. Das Finale beginnt mit einer glänzenden Intrada, welcher nach einer Fermate das anmutige Thema:



folgt. Mit Motiven aus diesem Thema bildet der Komponist die ganze Periode bis zum zweiten Thema in g-moll:
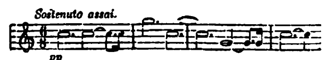


Die Koda ist aus dem durch die Klammer gekennzeichneten Motive gebildet und zwar in rhythmischer Treue, während die melodische Linienführung abweicht:

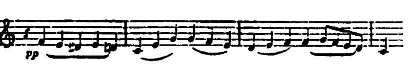


Und zu der ganzen ausgedehnten Durchführung hat der Meister fast ausschließlich dies Motiv in der geistvollsten Weise verwendet. Mittelst einer reizenden Kadenz für Hörner und Flöte führt der Komponist zu dem lang entbehrten ersten Thema zurück und nach ziemlich getreuer Wiederholung des ersten Teils zum glänzenden Schlusse.

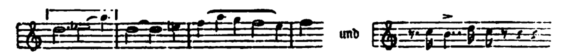
Schumann. Symphonie Nr. 2 in C-dur. Die wunderbar schöne Einleitung birgt in sich nicht allein sämtliche Hauptthemen des ersten Satzes, sondern liefert auch dem Finale manchen Stoff. Das dem Blech zuerteilte Thema:



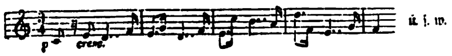
wird vorzugsweise im Finale wieder intoniert, während der dem Streichquartett zuerteilte Kontrapunkt:



im ersten Allegro sehr häufig als selbstständige Melodie auftritt. Ferner sind folgende Motive von Wichtigkeit:



aus welchem letzteren das Hauptthema:

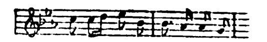


der Introduktion in rhythmischer Umbildung, und mittelst weniger Takte führt Schumann zum zweiten Thema, welches zunächst in Es-dur, dann erst in der Dominante G-dur entsproß. Nachdem dasselbe in seiner Ganzheit kräftig wiederholt worden, begegnen wir dem dritten Motive auftritt. Für die Koda wird das zweite Motiv aus der Einleitung verwandt:

In diesem ersten Teile kontrastieren auch in glücklichster Weise das straffe erste Thema mit seinen zum Teil weiten Intervallen und das in chromatischen Folgen sich ergehende zweite Thema. In wundervollem Flusse rauscht die sehr ausgedehnte Durchführung daher. Dem verständnisvollen Hörer wird es nicht entgehen, daß kaum ein Takt in derselben ist, der nicht Vorhergehendem entsprossen, und dennoch erscheint alles in neuem Lichte. Das erste Thema, welches zu Anfang leise auftrat, ertönt jetzt im glanzvollen Fortissimo und in der sehr erweiterten Koda hören wir von den Trompeten wiederum das Anfangsmotiv der Einleitung. Auch in dieser Symphonie bringt Schumann ein Scherzo mit zwei Trios, gleichwie in der ersten. Es ist ein geistsprühender Satz, dessen Hauptteil fast vollständig aus den ersten Takten entwickelt ward; das erste Trio ist anmutig, das zweite ernst in seinem Charakter und auch ernst in der formalen Behandlung, da der Komponist sich kaum genug tun kann an kontrapunktischen Feinheiten, die man aber nicht zu verstehen braucht um sich des Satzes freuen zu können. Das Adagio espressivo ist wohl das schönste, welches seit Beethoven zu einer Symphonie geschrieben worden, so seelenvoll und innig ist es, daß man fast bedauern möchte, demselben nicht noch länger lauschen zu dürfen. Aber der Meister hat wohl gewußt, wann er enden müsse. Das Finale beginnt stolz und prächtig, und krönt das Werk in würdiger Weise. Neben den Hauptgedanken des Satzes verwendet der Komponist noch mannigfach Motive aus der Einleitung, dem ersten Allegro und dem Adagio, und endlich singt er noch mit herzinniger Wärme:

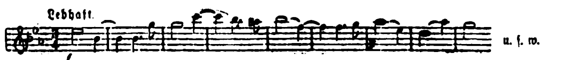


Ist es Zufall oder Absicht, wenn diese Töne so lebhaft anklingen an Beethovens

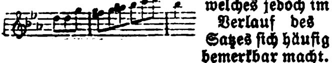


Nimm sie hin dann, diese Lieder.

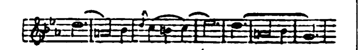
Schumann. Symphonie Nr. 3 in Es-dur. Man nennt das Werk gern „die Rheinische Symphonie" und hat Schumann seiner Zeit geäußert, daß der Anblick des Kölner Domes ihm den ersten Impuls zu dieser Schöpfung gegeben habe. Machtvoll setzt der erste Satz mit prächtigem Thema
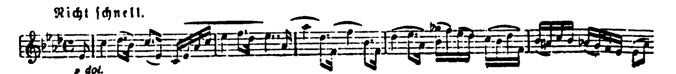


ein. Bald tritt ein anscheinend nebensächliches Motiv auf,



welches jedoch im Verlauf des Satzes sich häufig bemerkbar macht. Wie sanfte Klage ertönt das zweite Thema,
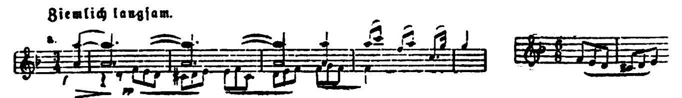


welches, in G-moll beginnend, sich nach der Dominante B-dur wendet. In dieser Tonart endet der erste Teil, den Schumann diesmal, entgegen dem Brauche, nicht wiederholen läßt. Jetzt bringt der Komponist zunächst das zweite Thema wieder zu Gehör, bald aber muß es dem ersten Thema weichen, welches im düsteren as-moll und es-moll und alternierend im glanzvollen H-dur und Fis-dur auftritt. Wiederum taucht das zweite Thema auf, aber auch jetzt muß es bald dem mächtigeren ersten weichen, doch erklingt es zunächst nur halbstark in den Hörnern, umschwirrt vom leisesten tremolo der Geigen, bis es endlich, immer mehr anwachsend im brausenden fortissimo seine ganze Pracht entfaltet. Das nun folgende entspricht ziemlich getreu dem ersten Teile. Das folgende Scherzo schlägt zunächst einen durchaus volkstümlichen Ton an; im Verlauf des Satzes verläßt der Komponist diesen Charakter und namentlich ist der Teil des Mittelsatzes, in welchem die Bläser eine wehmütige Melodie singen, während die Bässe 48 Takte hindurch im Orgelpunkt auf dem tiefen c verharren, von wunderbar mystischer Wirkung. Nachdem dieser Mittelsatz absolviert ist, kehrt die erste Stimmung wieder, und in dieser schließt auch der Satz ab. Der nun folgende As-dur-Satz (von Schumann „nicht schnell" bezeichnet) ist von liebenswürdiger Anspruchslosigkeit. Das Thema:
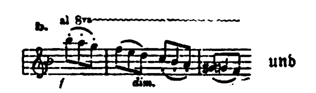


und das wirklich graziöse nebenstehende Motiv liefern fast ausschließlich den Stoff für den ganzen Satz, in dem nicht ein einziges forte ertönt; p, dolce, pp, fp, ppp das sind die Nüancen, die der Kom-

ponist vorschreibt. Der vierte Satz, welchen Schumann zwischen diesem Satz und dem Finale eingeschoben, war ursprünglich überschrieben: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie.“ Bei Veröffentlichung des Werkes strich Schumann diese, des leichteren Verständnisses halber hinzugefügte Aufschrift. Er sagte: „Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerks tut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an.“ (Wasielewski: Robert Schumann, eine Biographie.) Der Satz ist sehr kunstvoll auf ein kurzes Motiv von kirchlichem Charakter aufgebaut. Was den Schlußsatz anlangt, so scheint es fast, als habe der Komponist sich zu sehr dazu gezwungen, einen volkstümlichen Ton anzuschlagen, was doch seiner Eigenart nicht so recht entspricht. Interessant ist es, wie der Meister das ernste Motiv des vorhergehenden Satzes auch in diesem verwendet, jedoch umgewandelt ins Heitere.

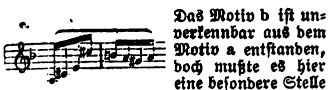
Schumann. Symphonie Nr. 4 in d-moll. Diese Symphonie schrieb Schumann im Jahre 1841 gleich nach der ersten in B-dur; sie ist also eigentlich die zweite, wurde aber zehn Jahre lang vom Schöpfer zurückgehalten und 1851 einer Bearbeitung unterzogen, die sich jedoch vorzugsweise nur auf einige Aenderungen der Instrumentierung erstreckte. Dies Werk unterscheidet sich von den meisten dieser Gattung dadurch, daß es ohne Unterbrechung gespielt werden muß, von allen übrigen aber dadurch, daß sämtliche vier Sätze einen innigen Zusammenhang haben, insofern als gewisse Motive, die z. T. schon in der Einleitung auftreten, den Stoff für sämtliche Sätze liefern. Die Einleitung beginnt folgendermaßen



und später treten noch folgende bedeutsame Motive auf:



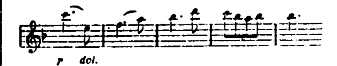
und



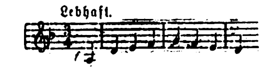
Das Motiv b ist unverkennbar aus dem Motiv a entstanden, doch mußte es hier eine besondere Stelle finden. Der sehr konzis gefaßte erste Teil des ersten Allegros (welches fast durchweg von Energie und starker Erregung erfüllt ist) bildete der Komponist fast ausschließlich aus dem obigen Sechzehntel-Motiv c heraus. Auch der zweite Teil, der mit zwei wuchtigen Fermaten überraschend genug mit Es anhebt, während der erste Teil in F-dur geschlossen hatte, auch dieser beginnt mit stetiger Verwendung des Sechzehntel-Motivs, doch gesellt sich bald das folgende neue dazu:



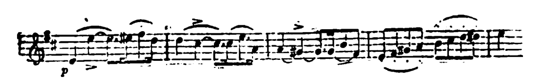
welches später eine bedeutende Rolle spielen wird. Und endlich tritt in wohltuendem Kontrast der folgende milde Gesang auf:



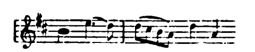
Fast will es scheinen, als habe Schumann das Thema schon durch die Posaune in nebenstehender Form andeuten wollen. Man beachte, wie ganz anders dies Motiv erscheint, wenn Schumann es kurz vor dem Abschluß des Satzes im strahlenden D-dur mit der Gewalt des ganzen Orchesters bringt. Nach kurzer Pause beginnt die Romanze mit einem ganz selbständigen, unendlich reizvollen Thema, dem sich aber sofort das erste Motiv aus der Einleitung anschließt. Als Gegensatz, gleichsam Trio, spielt jetzt eine Solo-Violine eine entzückende Variation über das Motiv der Einleitung, welches mit b bezeichnet ist. Noch einmal hören wir die erste Melodie und nach einer Fermate auf der Dominante beginnt das Scherzo. Das Thema ist eine Umkehrung des Motives a:



Das Trio ist abermals eine Variation des Motivs b und bildet in seiner Anmut einen kostbaren Gegensatz zum kräftigen Scherzo. Dies geht ohne jede Unterbrechung in einen kurzen langsamen Satz über, der als Uebergang zum Finale dient. Zu einem leisen Tremolo ertönt wiederum das Sechzehntel-Motiv c und nach 16 Takten beginnt das Finale mit dem Motiv d aus dem ersten Allegro, welchem das Motiv c beigesellt ist. Ein besonderer Reiz wird dem Satze gegeben durch das neue überaus anmutige Thema:
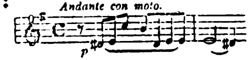


Mit weiser Oekonomie wird der Satz fortgeführt, aber mit noch einem eindringlichen,
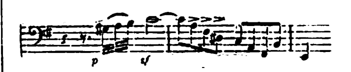


bestrickenden Motive beschenkt der Meister den Hörer und dann schließt der Satz mit einem fulminanten Presto.

Schumann. Ouverture, Scherzo und Finale. Obgleich der Komponist dies Werk nicht „Symphonie" genannt hat, so gehört es doch, trotz des fehlenden langsamen Satzes, in diese Kategorie. Heute würde man es vielleicht Sinfonietta genannt haben. Es beginnt mit einer kurzen Einleitung, in welcher, ähnlich wie bei der D-moll-Symphonie Gedanken auftreten, die für den folgenden Satz fruchtbringend sind. Sie lauten:



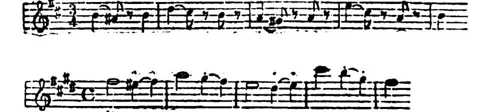
und



Das Allegro hebt mit einem fein geschwungenen Thema an, welches später im Scherzo wieder Verwendung findet. Nachdem das zweite langatmige Thema 16 Takte in Anspruch genommen hat, beginnt eine Verarbeitung der beiden Motive aus der Einleitung. Ohne einen fühlbaren Abschluß beginnt eine leichtbeschwingte sehr kurze Episode, die aus einem neuen gesangreichen Motiv und den schon bekannten Themen gebildet ist und dann zur Wiederkehr des ersten Teils führt. Das „un poco più animato" bringt noch ein neues Thema von bestrickender Anmut, in dem sich übrigens Schumann und Mendelssohn auffallend begegnen:

Mendelssohn
Finale des 2. Konzerts:

Schumann:



Glänzend schließt der jugendlich frische Satz. Ganz heimlich beginnt das Scherzo in dem pikanten punktierten Rhythmus, den Beethoven in dem ersten Satze seiner A-dur-Symphonie in so konsequenter Weise verwendet. Im knappen Trio alternieren Holzbläser und Streichquartett in lieblicher Weise, noch einmal flattert das Scherzo vorüber und führt zur Koda, die aus dem Trio und dem Hauptthema des ersten Satzes gebildet ist und mit dem Rhythmus des Scherzos forthuscht. Das Finale beginnt mit einem zackigen Thema, das einigemal imitiert wird, als sollte eine Fuge daraus werden, aber es wird so ernst nicht, sehr bald tritt ein freundliches, Mendelssohnisch angehauchtes Thema auf. Bedeutsam erklingt auch das selbständige Kodathema:

Allegro molto vivace

u. s. w.

dem die Bläser sich später in der Gegenbewegung zugesellen. Für den Durchführungsteil erfand sich der Meister ein neues, kurzes Motiv, das er sowohl mit früheren Motiven vereint wie auch vereinzelt fleißig verwendet, bis er wieder zum Anfang zurückkehrt. Gegen Schluß tritt das Hauptthema noch einmal grandios in doppelter rhythmischer Vergrößerung auf und feurig endet das jugendfrische Werk.

Auch die Romantiker hatten eine stattliche Nachfolge meist bald vergessener Komponisten; Reissiger, Rietz, Hiller, Bargiel. Jedoch steht die Symphoniekomposition um die Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem doppelten Einfluß der Klassiker (vornehmlich Beethovens) und der Romantiker. (Robert Volkmann, Albert Dietrich, Max Bruch, F. Gernsheim, Hermann Götz, Felix Draeseke). Dazu kommt noch ein Einschlag aus der Programmmusik, der aber oft nur mehr äußerlich bleibt, ohne die innere Form zu berühren (J. J. Abert, Karl Reinecke).

J. J. Abert. „Kolumbus"-Symphonie. Einen ähnlichen poetischen Untergrund hat Abert für seine Symphonie „Kolumbus" gewählt. Dies Werk überragt den Rubinsteinschen „Ozean" nach Seite der

Formvollendung und ernsten Durcharbeitung um ein Erkleckliches und da auch die Erfindung zumeist anmutend ist, so ist es schwer zu begreifen, daß diese Symphonie in betreff des äußeren Erfolges hinter jener zurückblieb. „Fata sua habent libelli." Die einzelnen Sätze sind vom Komponisten folgendermaßen benannt: Allegro non troppo (Empfindungen bei der Abfahrt), Scherzo (Seemannstreiben), Adagio (Abends auf dem Meere), Finale (Gute Zeichen — Empörung — Sturm — Land).

Karl Reinecke. Symphonie Nr. 1 in A-dur. Ein Kritiker schrieb über dies Werk: „Dies jugendfrische Werk, dessen vier Sätze wonnige Frühlingsstimmung atmen, entspricht in jeder Beziehung den Forderungen eines schön gestalteten Tongebildes. Der organisch sich entwickelnde Gedankengang im Verein mit geistvoller Themenbearbeitung und blühender Instrumentation, verleiht der Komposition einen bleibenden, positiven Kunstwert." Dennoch ist das Werk von vielen Konzertinstituten ignoriert worden.

Karl Reinecke. Symphonie Nr. 2 in c-moll. Mehr Aufmerksamkeit erregte diese „Hakon Jarl" benannte Symphonie. Der Komponist betont jedoch in einer Vorbemerkung, daß die Symphonie allerdings ihre Entstehung den Eindrücken verdanke, die er durch Oehlenschlägers Tragödie des Namens empfangen, daß er jedoch keineswegs getrachtet habe, den dramatischen Gang der Handlung wiederzugeben, sondern nur versuchte, die Eindrücke jenes nordischen Helden und der ihn umgebenden poetischen Gestalten wiederzuspiegeln. Wenn die erste Symphonie zumeist anmutig und liebenswürdig auftritt, so ist diese vorzugsweise von tiefem Ernst erfüllt.

Karl Reinecke. Symphonie Nr. 3 in g-moll. Diese Symphonie ist erst vor wenigen Jahren erschienen und hat seitdem zahlreiche Aufführungen erlebt, ob ihnen noch viele folgen werden, ist zurzeit noch nicht abzusehen. Die Kritik hat sie als die bedeutendste der Symphonien, die Reinecke geschaffen hat, bezeichnet.

Robert Volkmann. Symphonie Nr. 1 in d-moll. Sie bietet in den beiden Ecksätzen Hochbedeutendes, sie sind voller Energie und trotz mancher Anklänge an Beethoven und Franz Schubert im großen ganzen von selbständiger Erfindung. Nicht ganz auf gleicher Höhe stehen die Mittelsätze, dennoch birgt das Andante viele Schönheiten, namentlich gegen Schluß des Satzes, wo zu den Modulationen der Geigen das Horn dreißig Takte lang das C erklingen läßt. Das Scherzo ist als solches reichlich herbe, doch entschädigt dafür das Trio mit seinen innigen, an Schumann gemahnenden Melodien.
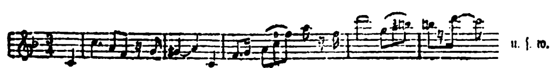
Robert Volkmann. Symphonie Nr. 3 in B-dur. Sie ist vielleicht die kürzeste aller modernen Symphonien und durchweg von fröhlichem, heiterem Charakter. Ganz besonders einschmeichelnd ist der zweite Satz, ein graziöses Allegretto. Die beiden letzten Sätze hängen nicht allein äußerlich zusammen, da das Finale sich dem vorhergehenden Andantino ohne Pause anschließt, sondern auch insofern als der Komponist aus der klagenden Melodie des Andante das ausgelassene Thema des Finale hat hervorgehen lassen. In fast dithyrambischem Uebermute rauscht dieser Satz dahin.

Albert Dietrich. Symphonie in d-moll. Ein Werk von blühender Erfindung und meisterhafter Faktur, durchweht von echt romantischer Schwärmerei. Es ist zu bedauern, daß man es so ganz vergessen konnte. Hoffentlich aber wird man sich desselben in einiger Zeit wieder erinnern.

F. Gernsheim. Symphonie Nr. 1 in g-moll. Sie ist das beachtenswerte Werk eines durchgebildeten Musikers. Unter der Wucht der gewaltigen Symphonien ersten Ranges ist auch diese Symphonie gleichsam erdrückt worden und dasselbe Schicksal haben ihre beiden Schwestern Nr. 2 und 3 mit ihr geteilt.

Max Bruch. Symphonie Nr. 1 in Es-dur. Dieser Komponist, welcher unter den Lebenden als einer der glücklichsten dasteht, insofern als seine vortrefflichen Chorwerke: „Frithjof", „Odysseus" usw., sein herrliches Violinkonzert in g-moll und vieles andere eine wohlverdiente kolossale Verbreitung gefunden haben, ist als Symphoniekomponist weniger glücklich gewesen, indem seine drei Symphonien trotz des berühmten Namens des Komponisten nur wenig Verbreitung gefunden haben. Die Es-dur-Symphonie ist jedoch ein jugendfrisches Werk, das nur etwas zu sehr auf den Effekt zugespitzt ist und zuweilen etwas opernhaft klingt. Das Scherzo ist ein prächtiger Satz.

Hermann Götz. Symphonie in F-dur. Derjenige Satz, welcher dieser Symphonie immer einen gewissen Erfolg sichert, ist das „Intermezzo", welches in der Tat sehr glücklich erfunden ist. Von den übrigen Sätzen ist der erste der hervorragendste. Das erste Thema
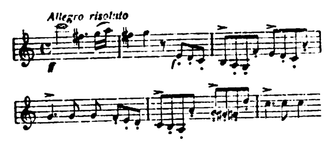


erinnert, ebenso wie das zweite, unverkennbar an Wagner. Der ganze Satz läßt überall den gewiegten und vornehm empfindenden Musiker erkennen. Dasselbe läßt sich auch von den übrigen Sätzen behaupten, doch wirken sie nicht wie spontan ge-

schaffene Musik, neben manchem Frischen findet sich manches anscheinend mühsam Gemachtes.
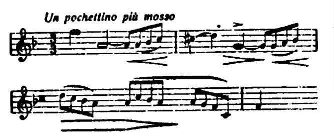
Ganz besondere Beachtung verdient **op. 40** von **Felix Draeseke „Symphonia tragica der königlich sächsischen Kapelle gewidmet"**. Dieses Werk bedeutet in dem Schaffen des sonst stark konservativen Künstlers den Höhepunkt und ragt durch seinen tiefen gedanklichen Ernst, sowie die technische Meisterschaft weit über die Durchschnittsproduktion jener Zeit hinaus[1].

I. Gleich zu Anfang ertönt unheilkündend das riesenhaft gestreckte dem eine wildaufstürmende Figur folgt, und bald steht das energisch-unerbittliche Hauptthema vor uns:



Auch das ruhigere Nebenthema wird immer wieder durch das aufschreiende Hauptmotiv gestört. Die Hörner bringen dann in E-dur eine ruhigere Episode mit zufriedenen Sechzehnteln, aber es bleibt doch den ganzen Satz hindurch das friedvolle Element im Kampfe mit dem streitbaren.
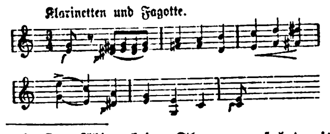
II. Grave 3/2 a-moll. Feierlich erklingt in den Posaunen ein ernstes Thema, gegen das auch hier wieder ein trotziges Motiv sich empört. Wie tröstend klingt der Klagegesang der Klarinette:



Aber die Seele findet keine Ruhe. Gefühlskontraste kämpfen noch immer miteinander.
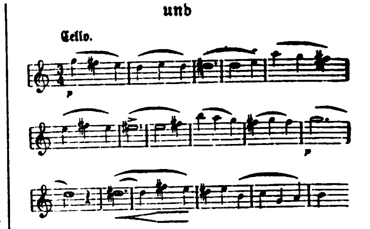
III. Allegro vivace 3/4 C-dur.

Resigniert klingen die beiden Hauptthemen:



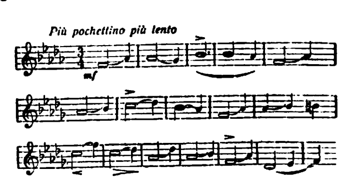
[1]) Der Abdruck der Themen erfolgt mit gütiger Erlaubnis des Verlags Fr. Kistner, Leipzig.

und



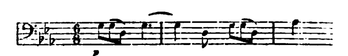
Eine wirkliche ausgelassene Fröhlichkeit kommt hier nicht auf.

In dem Trio (Des-dur) bleibt das betrübte Klarinettenthema allein auf weitem Feld.

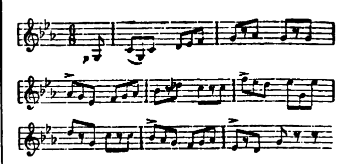


IV. Allegro con trio 6/8 c-moll.
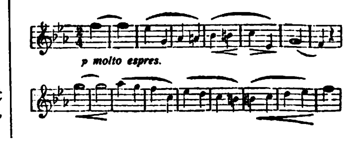
Unheimlich droht in den Bässen das Motiv



Es kündet den nahen Ausbruch des stürmenden Hauptthemas in den Geigen:
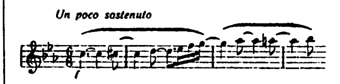


Beschwichtigende Nebenthemen werden überrannt von der unaufhaltsam drängenden Figur in den Bässen am Anfang des Satzes. Noch einmal scheint beseligender Friede einzuziehen, wenn in den Oboen und Klarinetten das 2. Hauptthema erklingt:



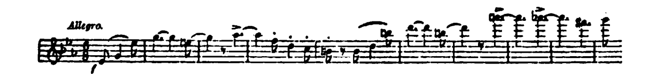
Noch treten einige Nebenthemen hinzu; das ist das Material, das der Komponist gegeneinander ins Feld führt. Wie der Kampf enden würde, ließ uns die Ueberschrift, die gleichsam programmatisch dem ganzen Werk vorangestellt ist, vermuten. Noch einmal ziehen die Themen der früheren Sätze an uns vorüber und in stiller Resignation wehmutvoll verklärt geht das Werk zu Ende.

Das symphonische Schaffen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreicht seinen Höhepunkt in den vier Symphonien von **Johannes Brahms.** In der formalen Struktur folgt Brahms den Klassikern, vornehmlich Beethoven, inhaltlich steht er mit seinem reichen, lebhaften Wechsel der Stimmungen den Romantikern ganz nahe. Ist auch die Persönlichkeit Brahms als Antipode von Richard Wagner seinerzeit vielfach überschätzt worden, so ist er doch zweifellos geistig und künstlerisch eine der bedeutendsten Erscheinungen unter den Musikern im 19. Jahrhundert.
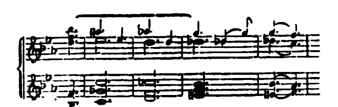
Brahms. Symphonie Nr. 1 in c-moll. Sie beginnt mit einer düsteren Einleitung, welche in ihrer grüblerischen Weise dem Grundcharakter des folgenden Allegros entspricht. Während Beethoven seine Themen meist aus den Tönen des Grundakkordes bildet, häufig auch aus diatonischen Tonfolgen, niemals aber aus chromatischen, in den meisten Fällen auch nach rhythmischer Seite hin äußerst plastisch gestaltet, hebt Brahms mit einem chromatischen Motive in vielfach synkopierten Noten an, wie folgt:



Die ersten drei Noten bilden den Stützpunkt des ganzen Satzes, entweder im Basse, in der Ober- oder in den Mittelstimmen auftretend. Das Hauptthema ist folgendes:



Auch das zweite Thema:



basiert, wie man sieht, auf chromatischen Tonfolgen. Der Komponist verarbeitet jetzt die letzten vier Töne dieses Themas in besonders anziehender Weise, auch der erste Bestandteil des Hauptthemas wird in der Umkehrung, verbunden mit dem trotzigen Motiv: in interessanter Verarbeitung wieder eingeführt und der erste Teil schließt in Es-moll ab. Der Durchführungsteil läßt uns die verschiedensten Eindrücke empfangen; tiefer Ernst und Siegeszuversicht, Trotz und Klage lösen einander ab, bis ein grandioser Orgelpunkt auf g eintritt, der uns aber nicht, wie man erwartet, unmittelbar in die Haupttonart C-moll führt, sondern erst noch nach dem entlegenen H-moll! Dann aber moduliert Brahms in knapper Weise nach c-moll und wiederholt nun mit der gebotenen veränderten Modulation den ersten Teil, dessen Koda, wie das gemeiniglich geschieht, nicht unbeträchtlich erweitert ist; auf die Einleitung zurückgreifend, läßt der Komponist den Satz in Dur ausklingen. Gleichwie Beethoven in seinem c-moll-Konzerte, läßt Brahms hier einen langsamen Satz in E-dur folgen, Er beginnt wie folgt:

Andante sostenuto

mit freundlichen Klängen. Die Fortführung des Themas übernimmt später die Oboe, und wirkt es überaus reizend, wenn im fünften Takte die Geigen wieder den Anfang des Hauptthemas bringen;
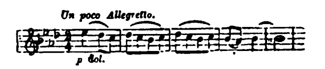
Es folgt jetzt ein kurzer Zwischensatz, dem sich dann der folgende Gedanke anschließt:



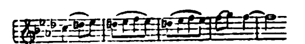
Bei der Wiederkehr des ersten Themas wird dasselbe in mannigfacher Weise reicher ausgestaltet und in weihevoller Stimmung en-

digt der Satz. Der dritte Satz, Un poco Allegretto As-dur 2/4 ist in seiner Stimmung dem vorhergehenden, wenn auch nicht ähnlich, so doch einigermaßen verwandt und wirkt daher vielleicht nicht in dem Grade, wie er's tun würde, wenn er in anderer Umgebung stände, denn an sich ist er reizvoll genug.
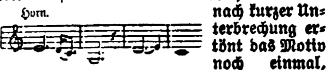
Das erste Thema ist der Klarinette zuerteilt,
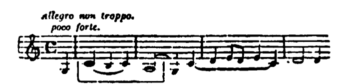


der Verfolg ist aus der Umkehrung dieser fünf Takte entstanden:



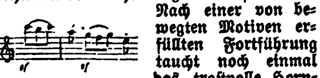
Im Trio treten wieder freundliche Terzengänge auf. Auffallend und interessant ist die Rückkehr aus dem Trio in den Hauptsatz, welcher fast überraschend kurz schließt. Das groß angelegte Finale beginnt mit einem Adagio, in welchem bereits Anklänge an das spätere hymnenartige Hauptthema vernehmbar sind, jedoch werden sie bald verscheucht durch das immer mächtiger werdende Grollen und Toben des Streichorchesters in seinen tiefsten Lagen, endlich, nach gewaltiger Steigerung ertönt das Horn mit folgendem, wie Trost verkündendem Motiv,
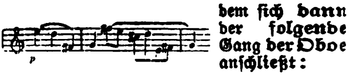


nach kurzer Unterbrechung ertönt das Motiv noch einmal, und so gelangen wir zu dem Allegro non troppo C-dur 4/4:



Diese überaus glücklich erfundene und ebenso glücklich weitergeführte Melodie wächst bis zum Fortissimo an, um bald darauf dem Folgenden Platz zu machen, welches aber, wie man leicht erkennen wird, wiederum aus den mit einer Klammer bezeichneten Noten herausgebildet ist:



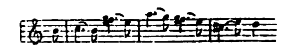
Nach einer von bewegten Motiven erfüllten Fortführung taucht noch einmal das trostvolle Hornmotiv aus der Einleitung auf, um bald darauf dem zweiten Thema zu weichen:



dem sich dann der folgende Gang der Oboe anschließt:



Noch finde hier die zu wesentlicher Bedeutung gelangende Melodie in e-moll Platz, welche den Abschluß des ersten Teils in dieser Tonart herbeiführt:



Wenn jetzt noch folgendes Motiv erwähnt wird, so ist damit das gesamte Material, aus welchem das großartige Finale aufgebaut wurde, beisammen:



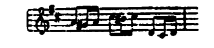
Schließlich leitet ein gewaltiges stringendo zum letzten Più Allegro, mit dem das Finale glänzend abschließt.

Brahms. Symphonie Nr. 2 in D-dur. Der erste Satz hebt an wie folgt:

Allegro non troppo.

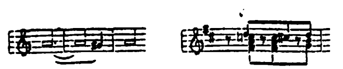
Wenngleich das eigentliche Thema mit dem zweiten Takte beginnt, so hat der Meister dennoch dem an sich unscheinbaren Motiv des ersten Taktes unendlich viel abgewonnen; es erscheint in folgenden Umwandlungen





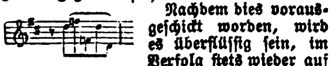


u. s. w.



und endlich entwickelt er durch Erweiterung der Sekunde zur Quarte, Sexte usw. die folgende Figur:

aus welcher später wiederum durch Umwandlung der Viertel in Achtel die folgende Figur entsteht:

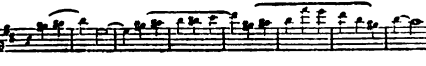


Nachdem dies vorausgeschickt worden, wird es überflüssig sein, im Verfolg stets wieder auf diese Kunst des Komponisten aufmerksam zu machen. Nach den ersten 81 Takten, welche durchaus freundlichen Charakters sind, überraschen dumpfe Paukenwirbel und mystische Posaunenklänge, doch rasch kehrt der Komponist wieder um zur ursprünglichen Stimmung und bringt folgendes, stark an Mendelssohn gemahnendes Motiv:

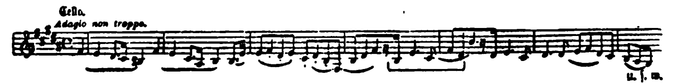
Auch das zweite Thema in Fis-moll erinnert an diesen von Brahms so hochverehrten Meister. Im übrigen trägt alles so vollständig den Stempel echt Brahmsscher Weise, daß von einem Anlehnen keine Rede sein kann. Der ganze Satz, der noch folgende neue, episodisch auftretende Gedanken enthält:
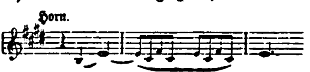


und



entwickelt sich im übrigen so klar und verständlich, daß eine ausführlichere Analyse unnötig erscheint. Der zweite Satz beginnt mit folgendem langatmigen Thema:



Nachdem die ersten vier Takte von den Bläsern wiederholt worden sind, entwickelt Brahms aus den mit der Klammer ⌴ bezeichneten Tönen ein Fugato;
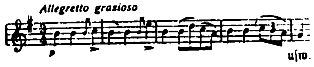


welches nach kurzer Durchführung und wenigen überleitenden Takten in das zweite Thema führt:
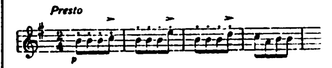


Im Verfolg begegnet uns folgendes Motiv,
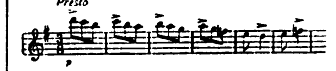


welches dann zu einem leidenschaftlich bewegten Satz in h-moll führt; alsdann kehrt der Komponist wieder zum ersten Thema zurück und schließt den Satz mit den uns nunmehr vertraut gewordenen Motiven im piano verklingend ab. Der Der dritte Satz „Allegretto grazioso“ bringt zunächst folgendes ländlerartige Motiv:



aus welchem der Komponist alsdann folgendes Presto bildet:

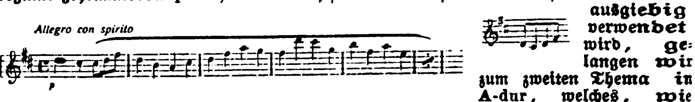


welches gleichsam als erstes Trio auftritt. Nachdem alsdann das Tempo primo mit einigen Varianten wiedergekehrt, erscheint ein zweites Trio, abermals Presto, aber im 3/8-Takt. Auf den ersten Blick mag es ganz neu erscheinen, aber bald wird man entdecken, daß es ebenfalls aus dem ersten Thema herausgebildet ist:
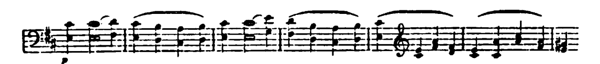


(Man vergleiche hiemit die Achteltriole im vierten Takte des ersten Themas und den Rhythmus des 8., 9. u. 10. Taktes ebendaselbst.) Der Satz schließt heiter und

freundlich wie er begonnen. Das Finale beginnt geheimnisvoll piano, sotto voce,



bald aber tritt das Thema in etwas komplizierterer Form mit aller Kraft auf und mittelst einer Uebergangsgruppe, in der das aus dem ersten Takt entstandene Motiv ausgiebig verwendet wird, gelangen wir zum zweiten Thema in A-dur, welches, wie Brahms das liebt, in Sexten und Terzen schwelgt:
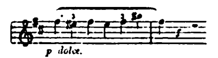


Auch im ferneren Verlauf, in dem wieder auf das Anfangsmotiv zurückgegriffen wird, macht Brahms ausgiebigen Gebrauch von Terzen-Parallelen:
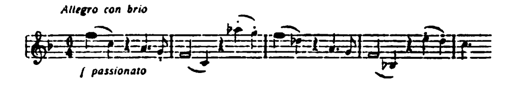


usw

Nach einer burlesk-übermütigen Koda erscheint das Hauptthema im piano wieder, und nun baut der Meister wieder kunstvolle Perioden über den ersten Takt des Hauptthemas, bis er in Fis-dur, tranquillo überschrieben, dasselbe Motiv in folgender Umwandlung erscheinen läßt:



Zum 3. Male erscheint das Hauptthema in der Grundtonart und in ziemlicher Uebereinstimmung mit dem ersten Drittel des Satzes wird dann der in seinem Grundcharakter glänzende und feurige Satz zu seinem Ende geführt.

Brahms. Symphonie Nr. 3 in F-dur. Ein eigentümliches Schwanken zwischen Dur und Moll bringt Brahms gleich zu Anfang des Allegro con brio dadurch hervor, daß er im zweiten Takte die kleine Terz as kräftig ertönen läßt, um dann das Hauptthema in hellem dur einsetzen zu lassen:



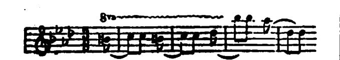
(Man könnte allerdings das as auch als gis betrachten). Ueberraschend ist die melodische Uebereinstimmung des ersten Taktes mit dem Chore „O welch' eine Tiefe des Reichtums", im Paulus von Mendelssohn. Jedenfalls ist in diesem Symphoniesatz in der Tat „eine Tiefe des Reichtums". Einen lieblichen Gegensatz zu dem leidenschaftlichen ersten Thema bildet das zweite von der Klarinette intonierte A-dur-Thema in 6/8 Takt, welches im Verlauf des Satzes in mannigfacher Weise metamorphosiert wiederkehrt, so in der Durchführung in der ernsten Molltonart (wie denn auch der erste Teil das Allegro in a-moll abschließt). Der Bau des ersten Satzes weicht im wesentlichen von der herkömmlichen Form nirgend ab; leise verklingt er. Das Andante, dessen Hauptthema folgendes ist:



atmet durchweg Ruhe und Frieden und ist so klar und durchsichtig, daß eine Zergliederung desselben durchaus unnötig ist. Der dritte Satz (Poco Allegretto, A-moll 3/8) ist in seinem Grundcharakter elegisch. Das Hauptthema wird zunächst von den Celli intoniert:

Poco Allegretto.

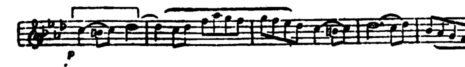
Ein anderes Motiv von Bedeutung ist das von den Bläsern in As-dur gebrachte liebliche
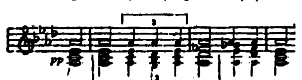


Dieser Satz erscheint als ein notwendiges Bindemittel zwischen dem zarten Andante und dem leidenschaftlichen Finale; ein Scherzo in humorvoller Weise wäre hier nicht am Platze gewesen. Sehr häufig kommt es vor, daß ein Werk, welches in der Molltonart beginnt, in der Durtonart schließt, während der umgekehrte Fall ein äußerst seltener ist. Brahms schreibt den Schlußsatz dieser Symphonie in F-moll. Hier der Anfang des Satzes:



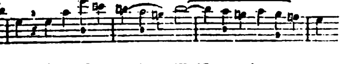
welcher im Unisono vom Streichorchester vorgetragen wird und nach wenigen Takten eine höchst merkwürdige Umwandlung erfährt, so daß aus dem viertaktigen Thema ein fünftaktiges wird.



Alles ertönt im piano durchaus geheimnisvoll. Aber noch dumpfer, wie Mahnruf, bringen die Posaunen mit den Streichern und einigen Bläsern folgende Episode:

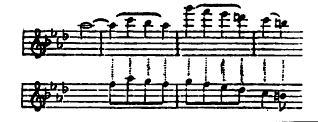


welche übrigens eine rhythmische Umgestaltung des ersten Taktes vom Finale ist, wie das an den Notenbeispielen durch eine Klammer deutlich erkennbar gemacht wurde. Einer merkwürdigen Umformung der ersten beiden Takte begegnen wir in dem folgenden kraftvollen Motiv:

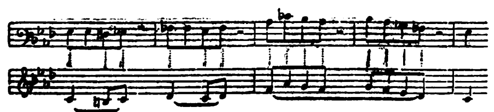


welches dann zu folgendem neuen Thema führt:

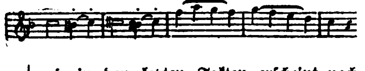
Wieder formt der Meister ein neu erscheinendes Motiv aus dem Hauptthema:



Und so sprießen die meisten neu auftauchenden Motive, gleichwie Halme aus einem Samenkorn aus dem ersten Motiv empor; u. a. auch das folgende wieder:
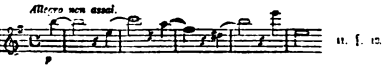


Nach langem leidenschaftlichen Ringen tritt endlich friedliche Ruhe ein, es erscheint nunmehr das Anfangsmotiv in der Durtonart und in doppelten Notenwerten, umspielt von Sechzehntel-Figuren der Seiteninstrumente:
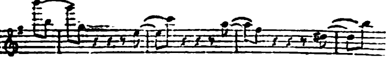


und in den letzten Takten erscheint noch einige Male die, die Symphonie eröffnende kleine Terz f as, und als Schluß das erste Thema des ersten Satzes. — Bei dieser, wie bei allen Analysen ist vorzugsweise Gewicht darauf gelegt worden, zu zeigen, auf welche Weise der Komponist sein Werk mannigfaltig in der Einheit zu gestalten wußte, während des Stimmungs-

gehaltes der Werke und ihrer einzelnen Sätze weniger eingehend gedacht wurde. Derjenige, welcher den Stimmungsgehalt der Tonfolgen je nach ihrer melodischen, harmonischen und rhythmischen Ausgestaltung nicht nachfühlt, ist dem zu vergleichen, der im Walde nicht anders empfindet als auf glatter Chaussee, der im Antlitz des Laokoon nicht den Ausdruck grimmer Qual, in der Madonna della sedia nicht das Urbild reinsten, edelsten Mutterglücks erkennt. Solchen ist nicht zu helfen. Demjenigen aber, welcher musikalisch nachzuempfinden vermag, wird der Genuß am Kunstwerk gesteigert werden, wenn er lernt, dem schaffenden Künstler in die Werkstatt zu blicken, und wenn er schaut, wie beim echten Kunstwerk sich Phantasie und wägender Verstand gleichmäßig ergänzen.

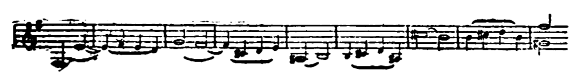
Brahms. Symphonie Nr. 4 in e-moll. Mit folgendem schlichten Motiv:



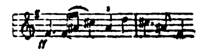
beginnt der erste Satz, es erscheint dann bald wieder mit reicher Umkleidung und rhythmisch umgestaltet:
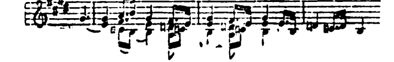


Das zweite Thema ist eine in breitem Zuge



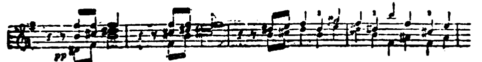
geschriebene langatmige Melodie, im Gegensatze zu dem ersten, von lauter Seufzern unterbrochenen Hauptthema. Aber noch manche andere bedeutsame Motive treten auf:



und auch im Thema, welches im vierten Takte eintritt, berührt das häufig wiederkehrende, in die Tonart nicht gehörende d und c höchst eigentümlich:

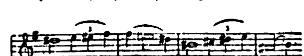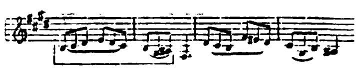


und das damit verwandte:



Als Nebenthema erklingt später das folgende:

endlich das sanft wehmütige:





Dies reiche Material wird von dem Komponisten mit der ihn charakterisierenden Heilighaltung der Form in interessantester Weise verarbeitet. Ganz besonders hervorzuheben ist die originelle Art, in der das Hauptmotiv bei seiner Wiederkehr nach dem Durchführungsteile auftritt, von vielen als solches nicht wiedererkannt:



welches eingeleitet wird durch dasselbe, aber rhythmisch stark verkleinerte Motiv.

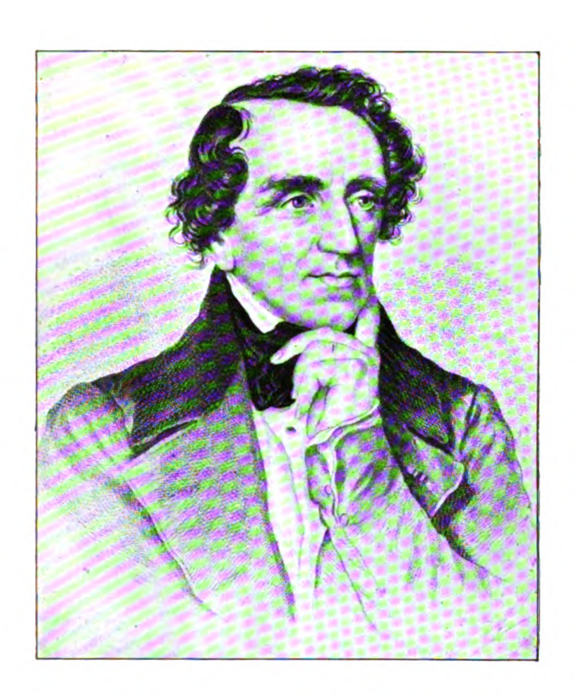


Der Meister schlägt in diesem Satze häufig den gleichsam erzählenden Ton der Romanze an. Ueberaus reizend wirkt der, dreizehn Takte vor dem Schlusse ppp eintretende, vier Takte dauernde Sextakkord gis d h mit dem Anklange an den Seitensatz:

Der zweite Satz, Andante moderato, obgleich in E-dur, beginnt folgendermaßen:

Andante moderato.

Der dritte Satz klingt, trotz der Ueberschrift: „Allegro giocoso“ nicht unbedingt fröhlich,



Giacomo Meyerbeer

Giacomo Meyerbeer,

geb. 5. September 1791 in Berlin,

gest. 2. Mai 1864 in Paris.



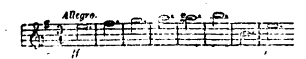
Dr Heinrich Marschner

Heinrich August Marschner,

geb. 16. August 1795 in Zittau,

gest. 14. Dez. 1861 in Hannover.

ein herber Zug geht durch das Ganze, auch steckt weit mehr thematische Arbeit und kunstvolle Kontrapunktik in diesem Satze, als man gemeiniglich in einem Scherzo zu finden gewohnt ist; man sehe gleich, wie Brahms im 35. Takte den Baß in die Oberstimme verlegt und umgekehrt. Noch viel mehr Kunst entfaltet der Meister in dem letzten Satze, einer Art Chaconne, in welcher die folgenden acht Töne den Stoff für nahezu das ganze Stück liefern:



Sofort folgen 23 zumeist klar als solche erkennbare Variationen. Allerdings gehört ein aufmerksames und verständnisvolles Hören (selbst bei dem geschulten Musiker) dazu, um stets die Beziehung zu den ersten acht Takten zu erkennen! Vom poco più Allegro an bringt der Komponist eine Koda, in welcher er sich etwas mehr von dem Thema emanzipiert. Markig und kraftvoll schließt die Symphonie ab, die so weich (piano, dolce, ed espressivo) anhebt.

Eine der eigentümlichsten Gestalten unter den Musikern des 19. Jahrhunderts ist **Anton Bruckner**[1]). Am 4. September 1824 in dem kleinen Dorfe Ansfelden bei Linz in Oberösterreich geboren, kam er mit 13 Jahren als Sängerknabe in das berühmte Augustinerstift St. Florian bei Linz. Hier wirkte er lange Jahre in kleinen Verhältnissen lebend und stand noch als Hofkapellorganist in Wien stets in innigem Zusammenhang mit seiner eigentlichen engen Heimat, wo er sich allein nur wohl fühlen konnte. Im Stifte Florian ist er auch, seinem eigenen Wunsche gemäß nach seinem Tode (11. Oktober 1896 in Wien) beigesetzt worden. Wohl selten ist ein Musiker von der Bedeutung Anton Bruckners so lange verkannt worden, wie er, der über fünfzig Jahre alt wurde, bis die Welt etwas von ihm erfuhr. Wir verstehen es jedoch, wenn wir den Menschen Bruckner betrachten. Als Sohn eines Dorfschulmeisters wurde er in der großen Welt nie heimisch und ist sein ganzes Leben lang ein Bauernbursche geblieben: in seiner groben Urwüchsigkeit, in seiner kerngesunden Kraft, seiner unverdorbenen Naivität und seiner unangekränkelten starken (katholischen) Religiosität. Bei keinem Musiker läßt sich aber auch der Künstler weniger vom Menschen trennen als bei Bruckner. Unerklärliches in seinem künstlerischen Schaffen läßt sich immer durch menschliche Züge erhellen.

Sein Lebenswerk umfaßt außer drei großen Messen und mehreren meist geistlichen Chorwerken 9 Symphonien, von denen die letzte Torso blieb.

Die Symphonien nehmen in der Geschichte dieser Gattung eine wichtige, selbständige Stellung ein. In der lapidaren Gestaltung ihrer Themen und in der Größe der Intention oft an Beethoven gemahnend, in der naiven Freude an Naturbildern und an Schilderungen aus dem Volksleben, Absenker des echt österreichischen, speziell des Schubertschen Geistes, sind sie zugleich die ersten Symphonien, die mit vollem Bewußtsein und konsequent den ganzen glänzenden Apparat des Wagnerschen Musikdramas heranziehen. Diese Neuerung hat im Verein mit Bruckners oft genial ungebändigtem Streben nach Erweiterung und Neugestaltung der Form bei den Konservativen heftigen Unwillen erregt. Die dabei wieder einmal den philiströsen, von der Musikgeschichte auf Schritt und Tritt widerlegten Satz von den „geheiligten und ewig gültigen alten Formen" ins Treffen führten. Für den gebildeten Musiker von heute kann aber die Devise nicht mehr lauten: Bruckner oder Brahms, sondern Bruckner und Brahms, d. h. Erkenntnis der Kunst jedes der beiden Meister aus ihren eigenen Grundlagen und Entwicklungsbedingungen heraus[1]).

I. Symphonie c-moll. Die erste unter den 9 (erhaltenen) Symphonien entstand in den Jahren 1865/66 und wurde 1890/91 umgearbeitet. In der letzten Fassung ist sie der Universität Wien zum Dank für die Ernennung zum Ehrendoktor gewidmet und erlebte ihre Uraufführung am 18. Dezember 1891 in Wien.

In freier Willkür stehen in dieser Symphonie grandiose Themen neben freundlichen Idyllen. Unmöglich ist es, eine innere Notwendigkeit dieses Wechsels zu finden, auch durchzieht kein einheitlicher Leitgedanke das Ganze. Gleich zu Anfang des 1. Satzes Allegro (molto moderato) stürmt ein aufwärtsstrebendes, rhythmisch kurzatmiges Motiv zu einem gewaltigen ff
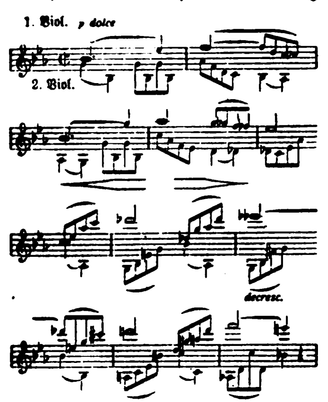
---

[1]) Es sei hier hingewiesen auf die sehr inhaltsreichen, dankenswerten biographischen Arbeiten von Rudolf Louis „Anton Bruckner" bei Georg Müller, München u. Leipzig 1905 (geb. Mk. 7.—) und Graeflinger.
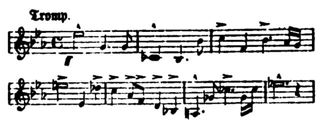
Auch auf die bei Schlesinger erschienenen Meisterführer (Nr. 4) Bruckners Symphonien (geb. Mk. 1.80) sei besonders aufmerksam gemacht. Dort findet der Leser in übersichtlicher Darstellung sehr eingehende Analysen sämtlicher Brucknerschen Symphonien, die ja hier nur mit wenigen Worten charakterisiert werden können.

[1]) Der Abdruck der Themen erfolgt mit Bewilligung der Herren Verleger: Universal-Edition A.-G., Wien-Leipzig, für die Symphonien Nr. 1, 2, 5, 6, 9; J. Gutmann, Wien, für Nr. 4 u. 7; Schlesinger, Berlin, für Nr. 3 u. 8.

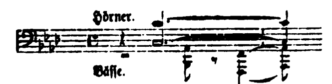
hinan; diesem ersten Sturmesausbruch folgt das in seiner Chromatik sehnsüchtige Hauptthema in der 1. Violine, umrankt von kontrapunktierenden Achteln der 2. Geige.



Aus der Höhe herabschwebend folgt ein weiteres Thema in der Flöte und als drittes Hauptthema bringen die Hörner, Trompeten und Posaunen das ganz lapidare, echt Brucknersche Thema:
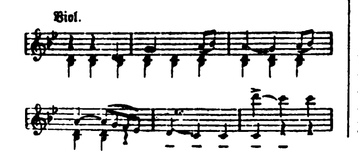


Der 2. Satz, Adagio As-dur, ist von stillerem Charakter. Die Bläser bringen das Hauptthema. Zu dem Hornruf erklingt es aus den Bässen wie eine Frage:



Ein zweites Bläsermotiv wird von Quintolen der Bratsche umspielt und anwärts fließend bringen die Streicher ein weiteres Motiv noch hinzu; lieblicher Friede herrscht in dem ganzen Satz.
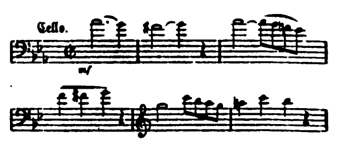
Ein zufriedenes Menuett in lebhaftem Tempo ist der 3. Satz Scherzo g-moll:
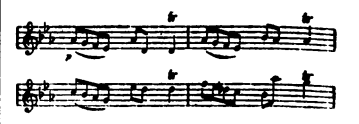


Ein Solohorn in G ruft neckisch (im Trio) zum munteren Spiele auf. Die 1. Violine tänzelt in leichten Achteln und das Menuett da capo bringt den fröhlichen Abschluß. Das Finale (c-moll, C-dur bewegt und feurig) ist im Gegensatz zu den Mittelsätzen von fast erdrückender Wucht und stellt auch in seiner weiten Ausdehnung an den Hörer große Anforderungen. Wild stürmend bricht gleich das Hauptthema los, gemäßigter, aber noch von innerer Unruhe durchzittert, folgt ein Nebenmotiv. Erst das 2. Hauptthema, durch seine vielen Trillerfiguren charakteristisch, bildet einen Ruhepunkt in dem wilden Chaos des ganzen Satzes. Dieses Finale ist der elementare Ausbruch einer überreichen Künstlernatur, die ihre strotzende Kraftfülle nicht in feste Formen bannen kann.

II. Symphonie c-moll, 1871/72 in Wien entstanden. Erstaufführung: 26. Oktober 1873 in Wien.

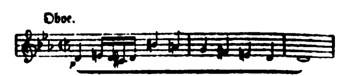
1. Satz, Moderato. Zu dem Tremolo der Geigen erklingt das breite Hauptthema der Celli:



bald bringen dann die Streicher die fröhliche Figur:



der schließlich eine kantabile Episode sich anschließt.
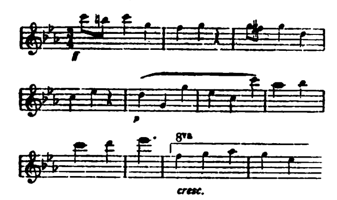


2. Satz, Andante. Feierlich, etwas bewegt. Gleichsam wie tröstend umspielt von Klarinetten und Bläserfiguren erklingt das klagende Hauptthema in den Violinen:



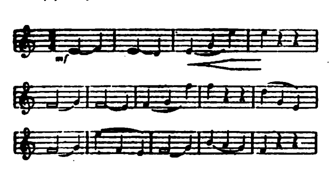
Von den vielen weiteren Gedanken dieses überaus reichen Satzes sei nur noch das sehnsüchtige mit seinem großen Oktavensprung weit gespannte Thema der Holzbläser angeführt:

Ueberaus zart mit dem Zwiegesang einer Sologeige und Soloflöte verklingt dieser poetische, warme, echt Brucknersche Andantesatz.
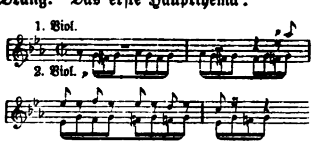
3. Satz, Scherzo (mäßig schnell). Kraftvoll energisch tritt in den Holzbläsern das Hauptthema auf:
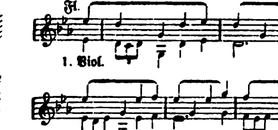


Es beherrscht den ganzen, sehr übersichtlich gearbeiteten Satz. In wirkungsvollem Gegensatz dazu steht das beschwichtigte Bratschenthema des Trios:



4. Satz, Finale, ziemlich schnell. Auch dieser Satz ist wie das Finale der 1. c-moll-Symphonie ungebändigter Sturm und Drang. Das erste Hauptthema:



verrät beängstigt drängende Unruhe und das zweite hat in seiner Triole eine anstachelnde Kraft, die mit den darüber hingehenden dämonischen Viertelgängen eine tobende wilde Jagd heraufbeschwört:



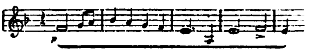
III. Symphonie d-moll. Vollendet am 31. Dezember 1873, umgearbeitet 1876/77. „Meister Richard Wagner in tiefster Verehrung gewidmet."

Diese Symphonie fand am leichtesten den Zugang zu der großen Welt des Publikums. Ihrem Charakter nach erinnert sie an die „Neunte" Beethovens. Auch hier ein Held in schwerem Kampfe mit den Gefahren und Hindernissen des Lebens und schließlichem Triumphe. Dazu finden wir hier ein großes Stück Naturpoesie, wie wir sie von Bruckners Landsmann Franz Schubert kennen.

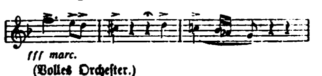
1. Satz, mäßig bewegt. Ueber dem Orgelpunkt auf D über mächtig anschwellendem Tremolo der Streicher und lang gedehnten Akkorden der Holzbläser tritt mit der Solotrompete der jugendliche Held in die Erscheinung:



Das Horn ruft ihm einen Gruß zu:

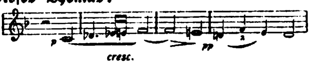


In kühnem Drängen geht es voran, da tritt plötzlich das Schicksal unserem Helden in den Weg:
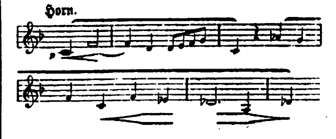


(Volles Orchester.)

und wie Resignation klingt der Nachsatz dieses Themas:



Die Triole als Ausdruck des Unerbittlichen beherrscht eine Zeitlang das Feld, um dann noch einmal die Gedanken von Anfang an zu wiederholen.

Das zweite Thema führt uns ab von dem sorgenvollen Alltagsgetriebe in freiere, friedvolle Gefilde:

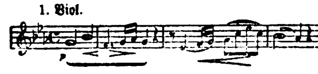


umspielt von der freundlichen Geigenfigur:

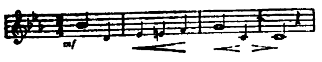


die bis zu jubelndem Entzücken sich steigert; als Dankgebet schließt sich ein kurzer Choral an. Hier beginnt die Durchführung. Sie bringt eindringlicher noch und in gesteigerter Heftigkeit den Kampf des Helden zum Ausdruck, der in der Reprise in einem Prestoabschluß als Sieger triumphiert.

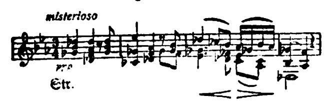
2. Satz, Adagio (etwas bewegt) quasi Andante. Schwer und müde klingt das Hauptthema:
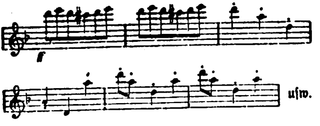


Einen Hoffnungsschimmer bringt erst das Bratschenthema:
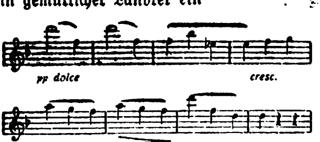


Wie verklärt klingt das Gebet:
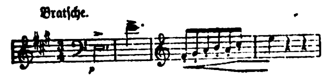


3. Satz, Scherzo, ziemlich schnell. Aus kleinen neckischen Figuren entwickelt sich das mächtig große Hauptthema, das in Siebenmeilenstiefeln daherkommt:



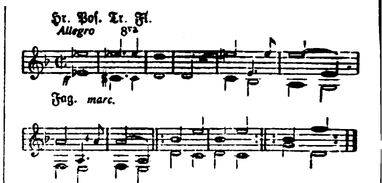
Nachdem es sich tüchtig ausgetobt hat, setzt ein gemütlicher Ländler ein



Auch im Trio sehen wir die Dorfjugend sich fröhlich im Tanze drehen:
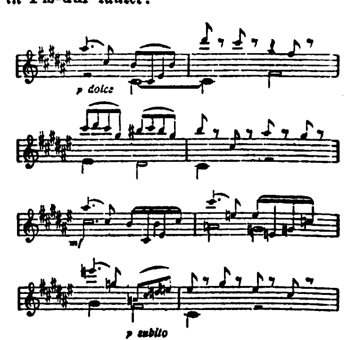


Der 4. Satz (Finale, Allegro d-moll) begegnet sich seinem Stimmungsgehalte nach wieder mit dem ersten. Unheilverkündend hasten Achtelgänge in den Streichern, ihnen stemmt sich wie ein Koloß das zyklopische Hauptthema entgegen:



Mit erstaunlicher Kühnheit ist das 2. Thema aus zwei ganz heterogenen Elementen komponiert. Während die Geigen höchst vergnügt dahin schlendern, bringen die Hörner und Posaunen ein feierliches Choralmotiv, und dieses religiöse Moment nimmt dann unsern Meister lange gefangen, bis schließlich der Sturm (beim Beginn der Durchführung) von neuem anhebt. Die Kampfeswut wird auf das Aeußerste gesteigert, dann bringt die Reprise den Triumph des Helden, dessen Hauptthema (vom Anfang des ersten Satzes) die Trompeten über das Toben des vollen Orchesters hinausschmettern.

Das interessante zweite Thema des Finale in Fis-dur lautet:



IV. Symphonie (Romantische) in Es-dur. Komponiert 1874, umgearbeitet 1878 bis 1880. Erstaufführung 20. Febr. 1881 unter Hans Richter in Wien. „Sr. Durchlaucht dem Prinzen Konstantin Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst in tiefster Ehrerbietung gewidmet."
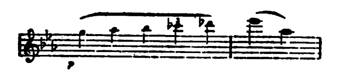
Wie die d-moll-Symphonie so erfreut sich auch die Romantische schon heute großer Beliebtheit. Sie ist überreich an feiner, herzlicher Naturschilderung, eine Verherrlichung der Poesie des deutschen Waldes und zugleich mit ihren vielen Choralthemen ein deutliches Bekenntnis der starken und innigen Frömmigkeit unseres Meisters.

Gleich die Einleitung des 1. Satzes Es-dur c (ruhig bewegt) versetzt uns in die weihevoll andächtige Stimmung der

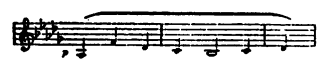
Waldeinsamkeit. Ueber einem ppp-Tremolo der Streicher erklingt echt romantisch der Hornruf:



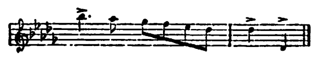
dieser feinpoetischen Einleitung folgt dann das freudige, kraftvoll aufsteigende Motiv:



das bis zu jubelnder Freude durchbringt, um plötzlich abzubrechen: Wie von ferne klingt ein gehaltener Hornruf in die einsame Stille und von ihm herbeigelockt erscheint das herrlich zarte Bratschenthema:



umspielt von neckischen Violinfiguren, das bald in allen Instrumenten als vielfältiges Echo wiederhallt. Der rechte Jubel bricht aber nun erst durch, wenn das herabhüpfende Motiv:



alleinherrschend wird.

Nachdem sich die Freude ausgetollt, tritt gleichsam, als ob es Abend würde, allmählich tiefe Stille ein. (Durchführung.)
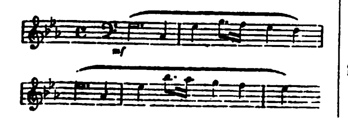
Aus dunkler Nacht aufsteigend erklingt das frohlockende Triolenmotiv und nach diesem Ueberschwang froher Lust bringen die Trompeten einen choralartigen Cantus firmus als Dankgebet und führen uns zurück zu dem echt romantischen Anfang (Reprise). Breit — vielleicht allzu breit — ausgedehnt ziehen dann die vielen schönen Gedanken nochmals an uns vorüber.

2. Satz. Andante. c-moll, c.

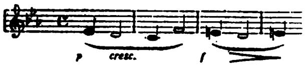
Violinen und Bratschen mit Dämpfern bringen den synkopierten Trauermarschrhythmus:



das Cello singt das tieftraurige Hauptthema:

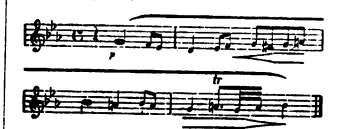


dem der schwere Choral



folgt.

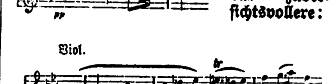
Verhaltenen Schmerz zeigt auch noch das 2. Hauptthema;



Da erklingt es von oben herab wie zarte Trostesworte:

Fl. 8va

und ihm folgt das zuversichtsvollere:



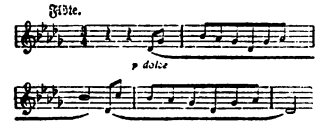
Alle Instrumente nehmen es auf, dann hebt jedoch der Grabgesang von neuem an. Schließlich aber schaffen die Geigen lebendigere Bewegung und dieser Hoffnungsstrahl führt in strahlendem Fortissimo zum Siege: Alles Leid ist überwunden. Wie leise Resignation und kampfesmüde erklingt noch einmal ein tröstlich sich herabsenkendes Motiv, das sich mit einigen Streichern (Pizzicati) im Pianissimo verliert.

3. Satz. Scherzo bewegt $^2/_4$ B-dur.

Eine frisch fröhliche Jagd ist's, die wir hier geschildert bekommen. Zu dem Tremolo der Geigen erschallen muntere Hornsignale. Das gemächlich schlendernde zweite Thema:
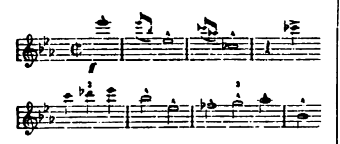


führt meistens das große Wort. Recht fidel klingt das Trio mit seinem geschwätzigen Thema:



das Pizzicato der Streicher

gibt ihm den Charakter eines lustigen Tänzchens.

4. Satz. Finale mäßig bewegt c Es-dur. Ganz schwer und umnebelt rauschen in der Tiefe die Bässe. Hornklänge wecken noch die Erinnerung an die fröhliche Jagd, dann aber erdröhnt erschreckend das gewaltige Hauptthema:



In seiner weiten Spannung und dem feierlichen Charakter erinnert es uns an das Einleitungsthema des 1. Satzes, das nun auch selbst erscheint. Auch der Trauermarschrhythmus des Andantesatzes klingt an, dann folgt eine Fülle neuer Motive, die die formale Uebersichtlichkeit dieses Finale stark beinträchtigen und aus der nur das liebliche Flötenthema



angeführt sei. Durch das barsche Thema
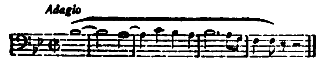


wird der Frieden gestört, um dann wieder hinzuführen zu dem unheimlich finsteren Anfang (Durchführung), die vielen Themen mit ihren starken Stimmungskontrasten werden noch einmal nebeneinander gestellt und klingen in einer verklärten Schlußsteigerung aus.

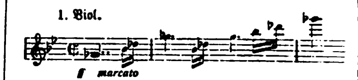
V. Symphonie in B-dur. 1875—78 entstanden, Erstaufführung in Graz 8. April 1894 unter F. v. Schalk. Ist die romantische Symphonie der sprechendste Ausdruck für Bruckners innige Liebe zur Natur, so ist die B-dur-Symphonie sein Credo schlechthin, ein Glaubensbekenntnis mit aller Ueberzeugungskraft, deren ein frommer Katholik fähig ist.

1. Satz Adagio-Allegro ²/₂ B-dur.

Zu den auf- und abgehenden Pizzicatobässen bringen das Fagott und die Bratsche das langatmige Einleitungsthema:

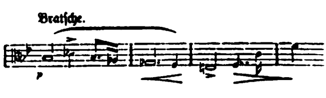


das bald durch das wild aufstürzende Dreiklangsmotiv:

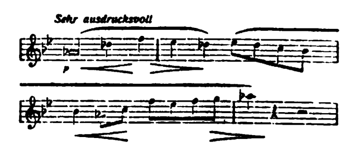


gestört wird.

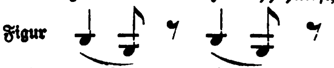
Nach dieser Exposition setzt energisch (Allegro) das 1. Thema ein:



das bald resigniert verklingt. — Das 2. Thema ist aus Pizzicatoachteln gebildet und trägt auch gedrückten Charakter. Schwärmerisch klingt das dritte:



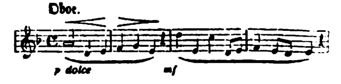
Die Durchführung bringt die Themen der Einleitung nochmals, das streitlustige Dreiklangmotiv beherrscht lange das Feld. Die daraus gewonnene verkürzte rhythmische Figur



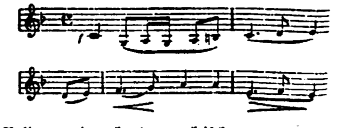
verleiht dem Ganzen noch einen fliegenden Schwung, der die innere Erregung verdeutlicht. Wie ermattet klingen kurze pp Pizzicatonoten, die die Themen des Anfangs wieder herbeiführen (Reprise), und triumphierend auszuklingen.

2. Satz. Adagio ⁴/₄ d-moll.

Ueber dem Auf- und Abschreiten der Streicher in Pizzicatovierteln (⁶/₄-Takt) erhebt sich der Gesang der Oboe mit der ruhig abgeklärten:
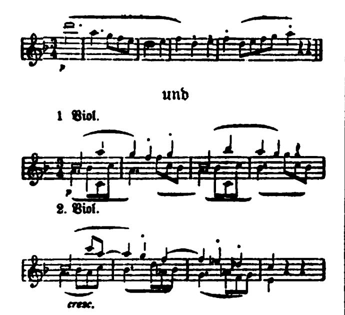


Ihm folgt das pathetische 2. Thema:



Beide werden kontrapunktisch umspielt und ins Grandiose gesteigert.

3. Satz. Scherzo molto vivace ³/₄ d-moll. Fröhlicher Humor fände in dieser

auf ernsten Grundton gestimmten Symphonie keinen rechten Platz. Freundlich und lockend klingen die beiden Hauptthemen des Scherzos:

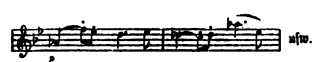


4. Satz Finale $^2/_2$ B-dur.
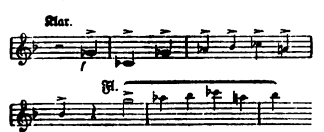
Das Finale blickt zunächst auf den Anfang des 1. Satzes zurück, auch Adagioanklänge tauchen auf: man fühlt, daß etwas Schweres kommen wird, eine Art Rückschau vor neuem kühnen Handeln. Dann bricht mit gigantischer Wucht das Hauptthema los:



Eine friedliche Episode in dem Kampfgetümmel bringt das 2. Thema:



Den Höhepunkt dieses Satzes bildet das Choralthema:



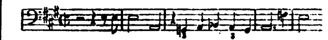
Der Abschluß dieses Finale ist eine grandiose symphonische Choralphantasie, die ihren Höhepunkt erreicht, wenn ein Nebenorchester von 8 Trompeten, 8 Posaunen, Kontrabaßtuba, 4 Hörner „hinter dem Orchester erhöht aufgestellt" den Cantus firmus ff blasen, das Streichorchester ff in Sechzehntelgängen rauscht und die Pauke den faszinierenden Rhythmus des Hauptthemas schlägt.

VI. Symphonie in A-dur. Entstanden 1879—81 in Wien und im Stifte St. Florian. Erstaufführung 26. Februar 1890 unter Gustav Mahler in Wien.

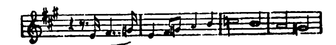
1. Satz. Zu dem prägnanten Rhythmus



erklingt in den Bässen das Hauptthema, mit der für Bruckner so charakteristischen Vierteltriole:
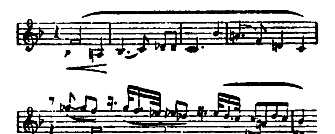


dem das ruhige 2. Thema gegenübersteht.



Daneben treten noch eine Reihe wichtiger Motive auf, die alle durch ihre rhythmische Struktur interessieren. Das 3. Thema, das gesangsmäßigen Charakter trägt, schafft eine ruhig friedvolle Episode, die durch einen Geigentriller zurückführt zu dem im Pianissimo erwachenden ersten weit gespannten Hauptthema, das in aller Breite nochmals an uns vorüberzieht.

2. Satz. Adagio sehr feierlich c F-dur. In edlen Gesang fließt das langgedehnte Hauptthema:



3. Satz. Scherzo $^3/_4$ Ruhig bewegt.

In diesem Scherzo ist das Rhythmische so überwiegend, daß gar kein plastisches, melodisches Thema auftritt. Auch das Trio legt den Hauptwert auf rhythmische Feinheiten. Der ganze Satz bekommt dadurch etwas Sprunghaftes, ungreifbar Huschendes.

4. Satz. Finale. Bewegt, doch nicht allzu schnell.
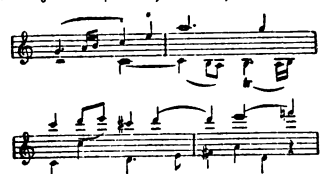
Ueber einem von Bruckner als Stimmungsuntergrund sehr beliebten Tremolo ersteht das energisch bestimmte Hauptthema:



mit dem wuchtigen Nachsatz:



Ein verheißungsvoller Hornruf leitet hinüber zu dem friedlichen 2. Thema:

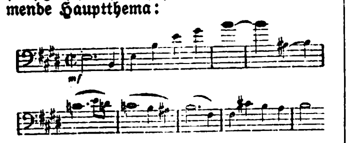


Noch folgen viele neue Motivbildungen, die wieder an die Einleitung erinnern. Auch hierbei ist wie in dieser ganzen Symphonie der Rhythmus das Beherrschende.
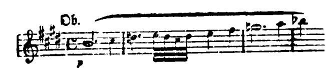
VII. Symphonie in E-dur. 1881—83 „Seiner Majestät dem König Ludwig II. von Bayern in tiefster Ehrfurcht gewidmet." Erstaufführung 30. Dez. 1884 in Leipzig unter Arthur Nikisch. Sie ist unter allen Symphonien Bruckners die bekannteste und verdankt dies vielleicht dem Umstand, daß der Meister in diesem Werk sich mehr als je an Richard Wagner anschließt.

1. **Satz.** Allegro moderato E-dur.

Wiederum über einem Tremolo, das zumal in dieser Symphonie außerordentlich häufig ist, erhebt sich das mächtig aufbäumende Hauptthema:
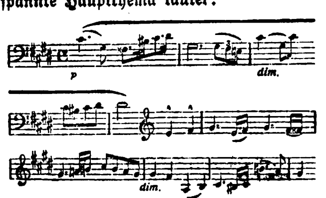


das als Antipoden das graziöse Bläserthema hat.
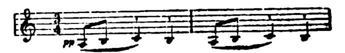


Diese kontrastierenden Elemente bestreiten im wesentlichen den ganzen Satz, indem oft die heterogensten Dinge unvermittelt nebeneinander gesetzt sind.
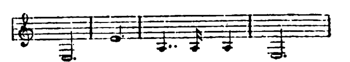
Der 2. **Satz**, Adagio (sehr feierlich und langsam) ist nicht nur im Schaffen Bruckners, sondern in der ganzen Symphonieliteratur infolge seiner edlen Größe und Schönheit ein Höhepunkt. Das weitgespannte Hauptthema lautet:



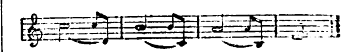
3. **Satz.** Scherzo. (Sehr schnell.) 3/4. Dies ist wieder ein echt Brucknersches Scherzo, wie es in der 3. Symphonie steht, von köstlichem urwüchsigem Humor. Der technische Reiz dabei liegt in der hartnäckigen Wiederholung der Figur



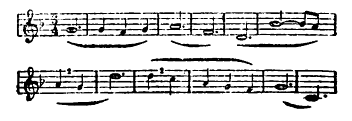
wozu die Trompeten und Hörner ein kurzes Motiv einwerfen



oder auch die Klarinette schelmisch dazu trällert:



So geht's immerfort wie ein fröhliches Galoppreiten. Das **Trio** bringt ein zartes Gesangsthema:
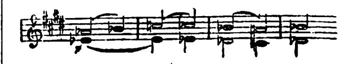


4. **Satz.** Finale. Bewegt, doch nicht schnell. E-dur.

Auch hier sind die beiden Hauptthemen in denkbar größten Gegensatz gestellt. Dem burschikos schlendernden Hauptthema:



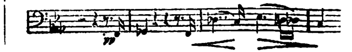
folgt das feierlich-ernste Choralthema:



Diese beiden Themen bestreiten in der Hauptsache den ganzen Satz.

VIII. Symphonie in c-moll. Vollendet ca. 1890. Erstaufführung am 28. Dez. 1892 in Wien unter Hans Richter. „Sr. Kais. u. Kgl. Apost. Majestät Franz Joseph I. in tiefster Ehrfurcht gewidmet."
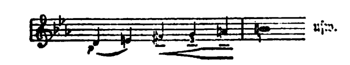
1. **Satz.** Allegro moderato. c-moll. Ueber dem Tremolo der Geigen erklingt suchend das flackernde Motiv:



dem bald der entschlossenere Nachsatz folgt:



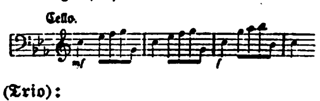
Ihm gleicht das weiche Nebenthema:



Die Triole dabei beherrscht dann lange den Satz, der nach vielen starken Steigerungen dumpf resigniert verklingt.

Den 2. Satz, Scherzo, soll Bruckner selbst „Der deutsche Michel" überschrieben haben und er hat damit dieses Scherzo mit seinem derbkräftigen Thema, dem gesunden Humor und dem poetisch verträumten Trio fein charakterisiert.

Die Hauptthemen lauten:
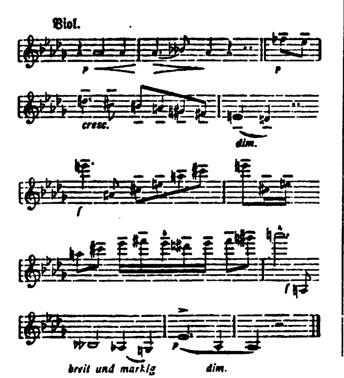


(Trio):
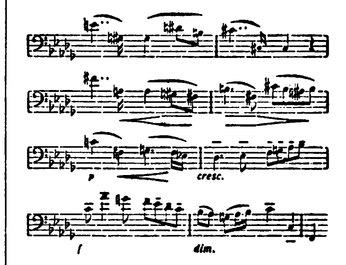


3. Satz. Das Adagio, das hier ausnahmsweise an dritter Stelle steht, ist von ungeheurer Ausdehnung. „Feierlich langsam, doch nicht schleppend" erklingt in Desdur zu dem synkopierten Rhythmus der tiefen Streicher



das Hauptthema, das sich aus mehreren kurzen Phrasen zusammensetzt, die hier kurz angedeutet seien:



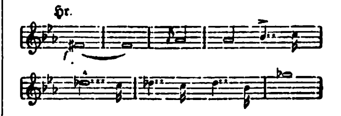
Harfenarpeggien führen dann hinüber zu dem breiten Gesangsthema der Celli



mit diesem reichen Material wird der überlange Satz bestritten.

4. Satz. Finale c-moll zu dem hartnäckigen Begleitungsrhythmus

bringen die Bläser das Hauptthema:
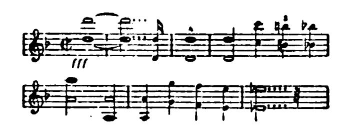


Auch hier finden wir wieder choralartige Nebenthemen. Das 2. Thema lautet:
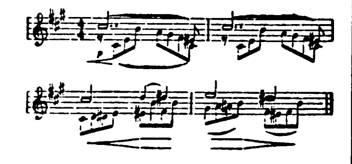


Die Themen werden lange verarbeitet, bevor die Durchführung beginnt. Trotz der vielen dramatischen Höhepunkte wirkt dieser Satz in seiner endlosen Ausdehnung ermüdend.

IX. Symphonie in d-moll. 1891—94. Erstaufführung am 11. Februar 1903 unter Ferdinand Loewe. Das Werk blieb unvollendet. Als Bruckner am 11. Oktober 1896 starb waren nur die 3 ersten Sätze beendet und in der Vorahnung seines nahen Todes bestimmte der Meister sein Te Deum als Finale für sein letztes Werk.
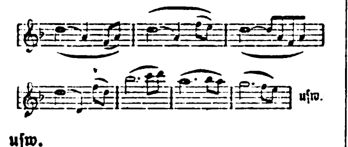
1. Satz. Feierlich misterioso d-moll. Geheimnisvolles Tremolo erregt auch hier wieder unsere Erwartung: suchend und scheu klingen die Einleitungsmotive, die sich dann zu positiver Sicherheit durchkämpfen, so daß das Hauptthema mit seiner stolzen Klangpracht wohl vorbereitet ist.



Ihm entgegen steht das sehnsuchtsvolle 2. Thema mit seiner wiegenden Begleitung



und noch gesteigert an Innigkeit ist das 3. Thema:
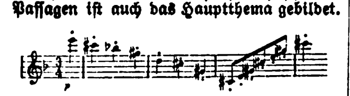


usw.

Aus diesem Material ist dieser inhaltlich so große Satz gebaut.

2. Satz. Scherzo. Wie in der VIII. Symphonie und in der IX. Beethovens, so steht auch hier das Scherzo an zweiter Stelle. Auch dieser Satz ist von großer Ausdehnung, dabei bis zur letzten Note fesselnd durch seinen hinreißenden Schwung und den ganz köstlichen Humor.

Der Rhythmus geht durch das Ganze hindurch. Anfänglich huschen kleine Stimmen in allen Instrumenten Stakkato und Pizzicato herauf und herunter und aus solchen hüpfenden Passagen ist auch das Hauptthema gebildet.
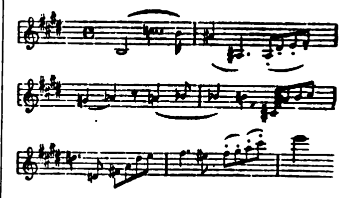


Höchst anmutig sind in den allgemeinen Jubel kleine Sätzchen der Bläser eingestreut.
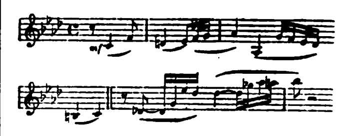
Das Trio in Fis-dur 3/8 höchst reizvoll in seiner ungebundenen Heiterkeit zeigt auch rhythmisch pikante Themenbildungen. Eine Koda führt dann das ganze Scherzo wie im Wirbeltanz zu Ende.

3. (letzter) Satz. Adagio. Sehr langsam. Feierlich E-dur. C.

Weit gedehnt, sehnsuchtsvoll und wehmütig klingt das Hauptthema:



Ihm folgt, von tröstenden Figurationen der Streicher umspielt, das still resignierte Thema;



Sie beide erfüllen diesen Satz, der in seiner harmonischen Ruhe und friedvollen Resignation ein verklärter Abschiedsgesang unseres großen Meisters ist.

Wenn wir versuchen, Anton Bruckner in die musikgeschichtliche Entwicklung einzureihen, so rückt er für uns heute schon in die Zahl der Klassiker. Sein Schaffen erhält eine gewisse absolute Geltung, es bedeutet seinem Inhalte wie seiner formalen Beschaffenheit nach einen Markstein und somit auch einen Ausgangspunkt für eine neue Weiterentwicklung in der Musikgeschichte. Unter der Brucknernachfolge in der Symphonie ist vor allem ein Künstler zu nennen, dessen Lebenswerk nun nach seinem allzu frühen Tode (18. Mai 1911) auch schon abgeschlossen ist: Gustav Mahler. Mit Bruckner hat er manche Aeußerlichkeiten gemeinsam. Wie dieser, ist er Oesterreicher von Geburt (7. Juli 1860) in Kalischt). Auch sein Schaffen liegt fast ausschließlich auf symphonischem Gebiete. Außer seinen — bis heute gedruckten — 8 Symphonien besitzen wir nur Lieder mit Klavier- oder Orchesterbegleitung von ihm. Weiterhin knüpft Mahler in der formalen Struktur und der breiten Anlage seiner Symphonien deutlich an Bruckner an. Jedoch sind beide Männer als Persönlichkeiten und daher im Wesen ihrer Kunst prinzipiell entgegengesetzt. In Bruckner verehren und bewundern wir den völlig naiven Menschen mit seinem starken Naturgefühl und seiner tiefen Frömmigkeit. Gustav Mahler ist in seinem gesteigertsten Intellektualismus, seiner absoluten Skepsis das Prototyp eines modernen Menschen, der selbst seine Kunst unter die Schulung des Intellekts stellt. Unter den Schaffenden unserer Tage verdient Gustav Mahler ein besonderes Interesse wegen seiner faszinie-

renden Persönlichkeit. Mit zäher Energie und klar gerichtetem Wollen geht Mahler seinen stets aufs höchste gestellten Zielen nach, mit schärfster Selbstkritik schafft er nach vielfältigem Retuschieren und Korrigieren seinen Werken die letztgültige Gestalt, die seinem künstlerisch-musikalischen Gefühl und seiner geistigen Intention restlos genügt. Ein oberflächlicher Blick in seine Partituren mit ihren zahllosen ins Kleinste gehenden Anmerkungen und Anweisungen für den Dirigenten und die Ausführung des Werkes belehren darüber, wie scharf jeder Takt durchdacht ist. Gustav Mahler ist darin der denkbar größte Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Max Reger, der lediglich grob instinktiv, freilich aber mehr aus reicherer und ursprünglicherer musikalischer Veranlagung heraus arbeitet.

Es würde den Rahmen dieser Arbeit weit übersteigen, wenn das Schaffen unserer jüngsten Tage mit der Ausführlichkeit behandelt würde, die wir den Klassikern schuldig waren. Es sind daher hier nur wenige Andeutungen am Platze.

Gustav Mahlers 1. Symphonie steht in D-dur, sie hält an der überlieferten viersätzigen Form fest. Verrät sie in manchen kleinen Zügen noch das Erstlingswerk, so spricht daraus doch schon die bedeutende und interessante Persönlichkeit ihres Schöpfers.

Wesentlich höher steht schon die 2. Symphonie in C-moll. Sie zeigt mit ihrer Verquickung von Instrumental- mit Vokalmusik und der zu 6 Sätzen erweiterten Form entschieden Einflüsse der Programmmusik. Ihr — freilich verschwiegenes — Programm wäre wohl richtig dahin zu deuten, daß uns das heiße aber siegreiche Ringen eines edelstrebenden Menschen gegen die Widerstände und die Zweifel des Lebens zu fest überzeugter Glaubenssicherheit geschildert wird.

Auch die 3. Symphonie, die in 2 Abteilungen mit 6 Sätzen zerfällt, ist von tief philosophischem, gedanklichem Inhalt, während dagegen die 4. Symphonie in G-dur wesentlich leichteren Charakter hat. Auch formal stellt sie mit ihren 4 Sätzen und ihrer allgemeinen Kürze in dem Lebenswerk Mahlers eine Ausnahme, gewissermaßen einen Ruhepunkt dar.

Von der Welt der vier ersten getrennt ist die 5. Symphonie in Cis-moll. Sie zerfällt in 3 Teile mit 5 Sätzen, die sich um ein weit ausgedehntes Scherzo als Mittelsatz gruppieren. In trübem Cis-moll „In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt" $^2/_2$ beginnt der 1. Satz; doch in allmählicher Entwicklung wird die Trauer übergeleitet zu stolzer, jubelnder Freude.

In scharfem Gegensatz dazu steht dann die 6. Symphonie „Die Tragische" benannt. Sie zerfällt in 2 Teile mit 4 Sätzen. Ein 2taktiges Dreiklangsmotiv, das aus Dur in Moll hinabsinkt, durchzieht als Leitgedanke und Symbol des unerbittlichen Geschickes das ganze Werk.

Verwandt ist ihr die 7. Symphonie in E-moll. Ihr 1. und 2. Satz verraten noch die gedrückte Stimmung der 6.; das Finale aber tollt sich in ausgelassenster Lustigkeit aus. Die 8. und letzte bis jetzt gedruckte Symphonie Gustav Mahlers steht ihrem Ideengehalt nach wieder den ersten „transzendentalen" Symphonien nahe. Da sie die Krönung für Mahlers Lebenswerk ist und dank der genialen Großzügigkeit in der Gesamtanlage und dank der Größe der Konzeption das bedeutendste Werk ist, das uns auf symphonischem Gebiete in den letzten Jahren geschenkt wurde, so möge sie durch eine kurze Skizze veranschaulicht werden.

Das Werk zerfällt in zwei Teile. Der erste ist die Vertonung des von dem Mainzer Erzbischof Hrabanus Maurus (776—856) gedichteten Hymnus „Veni, creator spiritus", während dem 2. Teil die allerletzte Szene aus Goethes Faust zugrunde liegt. Ein gemeinsames geistig-seelisches Band umschließt die beiden äußerlich sich so fremden Dichtungen. Es ist ein sehnsüchtiges Anrufen des heiligen Geistes der schöpferischen Liebe, das dann seine Erhörung findet bei der jungfräulichen Gottesmutter, dem „Urbild des Ewigen im Weiblichen".

Dieser innere Zusammenhang wird durch starke Einheitlichkeit in der thematischen Behandlung verdeutlicht.

Mit einem gewaltigen Sehnsuchtsruf beginnt der Hymnus. Ein demütiges Orchesterzwischenspiel leitet über zu den Worten: „Unsere Schwachheit stärke durch deine Wunderkraft." Dann erschallt ein sieghaftes Thema: „Entzünde deine Leuchte unseren Sinnen", das in mächtiger Steigerung zu dem triumphierenden „Ehre sei dem Vater von Ewigkeit zu Ewigkeit" führt. Den zweiten Teil leitet ein düsteres Orchestervorspiel ein, bis die Chöre schüchtern einsetzen: „Waldung sie schwankt heran." In den mannigfaltigsten Stimmungen und Stimmenverteilungen hören wir den pater ecstaticus, den pater profundus, den Doktor Marianus, die Engel und die seligen Knaben. Mit wundervoll verklärtem Gesang ertönt aus ferner Höhe der Ruf der mater gloriosa: „Komm, hebe dich zu höheren Sphären." Nach einer langen ahnungsschweren Stille — einem Atemverhalten — erklingt wie aus weiten Regionen der

---

Es sei hierbei wieder auf die bei Schlesinger-Berlin in geschmackvollem Einband (für Mk. 1,80) erschienenen Meisterführer über G. Mahlers Symphonien (Bd. Nr. 10) wie auch auf Bd. Nr. 6 (Tondichtungen von Richard Strauß) hingewiesen, wo der Leser anregende ins Detail gehende Analysen der einzelnen Werke findet.

chorus mysticus: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" und schwillt rauschend an zu einem Freudentaumel der Begeisterung: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan."

Diese wenigen Andeutungen dürften genügt haben, um zu zeigen, wie Mahler in seinen Symphonien tiefen Problemen nachsinnt, wie er seiner Kunst stets die höchsten Aufgaben stellt. Daß er ihnen geistig, dank seiner hervorragenden Intelligenz völlig gerecht wird, ist schon einleitend gesagt worden. Dabei darf man jedoch nicht übersehen, daß das rein Künstlerische unter dem Uebergewicht des Intellekts häufig Einbuße leidet. Rein musikalisch ist Mahler Eklektiker und, außer von Bruckner, besonders von Richard Wagner abhängig. Dazu findet sich manches geradezu Triviales in seinen Partituren, das sich mit Mahlers sonstigem Feinsinn nicht vereinbaren läßt. Sein gewählter Geschmack zeigt sich vor allem in der Instrumentation, worin Gustav Mahler würdig neben Richard Strauß zu stellen ist. Durch Einführung von gelegentlich anzuwendenden Instrumenten wie Herdenglocken, Rute, Hammer, hat er das Symphonieorchester erweitert, ebenso wie er die überlieferte Form der Symphonie freilich oft bis zur Unkenntlichkeit gedehnt hat. Seine 8. Symphonie hat jedenfalls mit einer solchen im allgemeinem Sinne höchstens noch das symphonische Orchester gemein.

Um der Künstlererscheinung Gustav Mahlers völlig gerecht zu werden, müßte man — was freilich nicht hierher gehört — von der imponierenden Dirigentennatur, von dem großzügigen Organisator und dem großen künstlerischen Ernst Gustav Mahler sehr viel bewundernde Anerkennung sagen.

Neben den Werken Gustav Mahlers ist unsere Zeit reich an Symphonien einzelner Meister. Nur einige wenige seien hier angeführt: Heinrich XXIV., Prinz Reuß j. L., mit 6 Symphonien Es-dur, C-moll, A-moll, F-moll, D-dur, E-moll; Camillo Horn op. 40 Symphonie in F-moll; Felix Woyrsch op. 52 C-moll; Hermann Bischoff op. 16 E-dur; Felix v. Weingartner 2 Symphonien in G-dur und Es-dur. Sie bieten musikgeschichtlich nichts Neues und schließen sich meist an Johannes Brahms an. Immerhin aber verdienen sie ein lebhafteres Interesse bei Dirigenten und Publikum als sie es bisher fanden.

Wir haben bisher die Entwicklung der Symphonie von ihren ersten Anfängen bis in unsere Tage verfolgt. Wir haben gesehen, wie sie eine Zeitlang im 17. Jahrhundert neben der Suite herlief und dann im 18. Jahrhundert als beliebteste Form der Orchestermusik herrschend war. Im 19. Jahrhundert wird die Symphoniekomposition seltener, in allerjüngster Zeit droht die fest umrissene Symphonieform zu zerbröckeln. Es ist dies zweifellos eine Alterserscheinung. Wir wissen ja auch von anderen musikalischen Formen (Suite, dreiteilige Arie usw.), daß sie sich überlebt haben und verloren gingen. Und wie dort die alte Form verdrängt und gewissermaßen ersetzt wurde durch eine neue, so auch hier mit dem Erstehen der symphonischen Dichtung und Programmmusik.

Sie hat mit der Symphonie eigentlich nichts mehr zu tun, soll aber mit einigen Worten doch hier charakterisiert werden. Das Wort Programmmusik wird ebenso oft ausgesprochen, als seine Bedeutung unklar bleibt. Im allgemeinen will es besagen, daß irgend ein tatsächliches Ereignis oder eine dichterische Vorlage — ein Programm also — durch Musik wiedergegeben werden soll. Man hat diese Programmmusik, zu deren Verständnis das erläuternde Wort nötig ist, in einen künstlich geschärften Gegensatz gestellt zu der absoluten Musik, die jedem unbefangenen Hörer ohne weiteres eingeht. Der heftige Streit über Wert und Berechtigung der Programmmusik wird niemals eine befriedigende Lösung finden. Denn jede Musik hat einen Inhalt, der sich freilich in verschiedenem Grade (leicht oder weniger leicht) in Worte fassen und dadurch vergröbern läßt. Eine künstlerisch wertvolle Programmmusik wird einem vergessen machen, daß die dichterische Unterlage vor der Komposition da war, oder sie wird der Phantasie des Hörers bis zu einem gewissen Grade freien Lauf lassen, ohne ihn in den relativ engen Horizont seiner Worterläuterung einzuzwängen. So ist denn auch die Programmmusik sehr alt. Schon im 16. Jahrhundert finden sich bei Jannequin, Matthias Hermann u. a. Instrumentalstücke mit programmatischer Ueberschrift. Reich an musikalischen Vorstellungen aus der biblischen Geschichte z. B. ist die deutsche Klaviermusik Ende des 17. Jahrhunderts (Frohberger, Kuhnau). Einflüsse durch das Ballett Lullys vornehmlich zeigt die Klaviermusik der Franzosen (François Couperin). Ueberhaupt hat die Oper und das Ballett (besonders J. Ph. Rameau) stets stark befruchtend auf die Programmmusik eingewirkt.

Für uns heute ist der Begriff „Programmmusik" wieder lebendig geworden durch den Franzosen Hector Berlioz. Von großer Wichtigkeit ist bei ihm die Einführung von „Leitmotiven", die zur Charakterisierung einer Idee oder einer gedachten Person dienen und als erläuternder Leitgedanke die ganze Symphonie durchziehen. Seine Hauptwerke auf symphonischem Gebiet sind die „Symphonie phantastique" (1830), die den phantastischen Liebestraum eines jungen Künstlers, der im Opiumrausch liegt, darstellt, mit einer Fortsetzung (1832), „Lélio" (Le retour à

la vie), dann „Harold en Italie“ (1834) und „**Romeo und Julia**“ (1839). Musikalisch bewegt sich Berlioz oft in bizarren Absonderlichkeiten sowohl in der Rhythmik wie in der Harmonik, vor allem aber auch in den Ausdrucksmitteln. Jedoch muß man anerkennen, daß Berlioz alle Ansätze zur modernen Instrumentation, wie sie zu seiner Zeit besonders auch durch **Simon Mayr** vorlagen, zusammenfaßte und dank seinem musikalischen Farbensinn bedeutend bereicherte, so daß er der Vater unseres modernen Orchesters wurde. Berlioz blieb in seinen Bestrebungen lange verkannt. Der erste, der sich nicht nur seiner Werke annahm, sondern auch in seinem eigenen Schaffen Berlioz's Bahnen einschlug, war **Franz Liszt**. Er bleibt nicht durch eine feste Form in seinen Symphonien gebunden. Ihm wird sie bestimmt durch die Gliederung, Bau und Anlage der dichterischen Unterlage und so ist er der eigentliche Schöpfer der symphonischen Dichtung. Außer einigen kleineren Werken wie dem düster schweren „Nächtlichen Zug“ und dem geistvollen Mephistowalzer nach Lenaus „Faust“, oder den feinwitzigen Variationen mit der lustigen Fuge über das alte Studentenlied „Gaudeamus igitur“ besitzen wir von ihm eine Reihe von einsätzigen symphonischen Dichtungen, unter denen als die bedeutendsten „Tasso“ (1845), „Ce qu'on entend sur la montagne“ (1853) „Les Préludes (1854) hervorgehoben seien. Größer in der Anlage wie im Vorwurf ist die **Dantesymphonie**, die in zwei Sätzen die kontrastierende Gedanken- und Gefühlswelt des Inferno und Purgatorio vorführt. Man wird an diesem Werke stets die rhapsodischen Einzelschönheiten bewundern, aber doch den einigenden Zusammenschluß vermissen. Am höchsten bewertet in Liszts gesamtem Schaffen wird heute mit Recht die „**Faustsymphonie**“. In der formalen Ausgestaltung wie auch in der thematischen Arbeit steht sie der klassischen Symphonie am nächsten. Aeußerst glücklich wirkt der Kontrast der drei Sätze: 1. Faust, 2. Gretchen, 3. Mephistopheles, die in der grandiosen Schlußsteigerung eine ideale Abrundung und verklärten Ausklang finden.

Wir haben schon gesehen, daß Liszt formal über Berlioz hinausgeht; in dessen Hauptstärke: der Instrumentation, bleibt er freilich hinter ihm zurück. Jedoch ist Liszt rein musikalisch viel reicher veranlagt und seine geistige Kultur bewahrt ihn vor Geschmacklosigkeiten und Trivialitäten wie sie bei Berlioz nicht selten sind. Freilich können wir uns — selbst bei dem besten Willen — nicht verhehlen, daß uns der Wert des musikalischen Inhalts in Liszts Schaffen oft fraglich erscheint und seine Kunst nicht immer aus tiefem Gemütsquell zu entspringen scheint. Aber auch hierbei ist nicht zu vergessen, daß der Schwerpunkt von Liszts Bedeutung weniger auf seinem Schaffen, als auf seiner edeln und starken Persönlichkeit liegt.

Es ist leicht verständlich, daß der neue Weg, den Liszt gewiesen hatte, freudige Nachahmung erfuhr, denn frei von Fesseln des thematischen Baues läßt die neue Form dem Künstler im Schaffen ungehemmte und freilich gefährliche Freiheit. Seit den fünfziger Jahren ist die Produktion von symphonischen Dichtungen stets im Wachsen begriffen. Freilich sind diese Schöpfungen oft von sehr geringem Werte, daher mit Recht nur wenig gekannt und bald vergessen. Aus unserer Zeit seien nur einige wenige genannt: **Siegmund von Hausegger** „Barbarossa“, „Wieland der Schmied“; **Felix Weingartner** „König Lear“; **Richard Mandl** „Griselbis“; **Paul Ertel** „Hero und Leander“, „Der Mensch“. Das Bedeutendste auf dem Gebiete der Programmmusik verdanken wir **Richard Strauß**. Ausgehend von der klassischen Symphonie mit seinem op. 12 der „Symphonie in E-moll“ ging er mit seinem zweiten Orchesterwerk „Aus Italien“ op. 16 zur Programmmusik über und ihr gehört sein ganzes symphonisches Schaffen weiterhin an: Don Juan op. 20, Macbeth op. 23, Tod und Verklärung op. 24, Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28, Also sprach Zarathustra op. 30, Don Quixote op. 35, Ein Heldenleben op. 40, Sinfonia domestica op. 53. Ueber sie im einzelnen etwas zu sagen würde zu weit führen und ist überflüssig, da sie dem aufmerksamen und musikalisch geschulten Hörer keine Schwierigkeiten bieten.

Viel wichtiger ist es, sich über die Persönlichkeit Richard Strauß klar zu werden [1]. In ihm erblickt man heute übereinstimmend den größten deutschen Musiker der Moderne. Gleichviel ob man sich zu seiner Kunst bekennt oder nicht, man muß sich mit ihm auseinandersetzen. Eines wird man dann restlos anerkennen, daß er das Orchesterkolorit in einem noch gar nicht abzusehenden Umfange bereichert hat. Er hat durch seine Instrumentation Farben- und Klangmöglichkeiten erwiesen, die uns neue künstlerische Werte sichern. Wenn weiterhin die symphonische Dichtung heute schon weit mehr als früher allgemein sanktioniert ist, so verdanken wir es Richard Strauß, der die neue Form mit bedeutendem Inhalt gefüllt hat. Dazu kommt die für den künstlerischen Eindruck so wichtige Ausgeglichenheit zwischen dem gesagten Inhalt und den

---

[1]) Alles Biographische sowie eine verständnisvolle Würdigung des Schaffens und der Persönlichkeit Richard Strauß findet der Leser in der außerordentlich gründlichen Arbeit von Max Steinitzer „Richard Strauß“ bei Schuster u. Loeffler, Berlin und Leipzig 1911.

dazu aufgewendeten Mitteln in einer Komposition. Eine solche Erwägung macht dann auch das oberflächliche Geschwätz von den „hohlen Effekten" in Strauß' Kunst hinfällig. Unsere moderne Kunst, wenn anders sie echt und wahr ist, hat Anderes zu sagen, als die Kunst vergangener Tage; daß sie dazu neue Mittel braucht, wen darf es wundernehmen? Dann beachte man auch die knappe Prägnanz und scharfe Charakterisierung der Themen bei Richard Strauß, die mit greifbarer Deutlichkeit eine jede Person oder Situation kennzeichnen. Weiterhin muß man die absolute Meisterschaft in der technischen Arbeit, die formale Geschlossenheit seiner Kompositionen bewundern. Vor allem aber wollen wir Richard Strauß' kulturelle Bedeutung uns klar machen. Unter unseren Modernen ist er der einzige, der die glückliche Synthese zwischen Gefühl und Intellekt geschaffen hat. Eine gerechte Beurteilung dieses Künstlers werden wir finden, wenn wir ihn verstehen als den adäquaten Ausdruck unserer Zeit in ihrer nervösen Sensibilität des Gefühlslebens, dem krankhaft gesteigerten Intellektualismus und dem dank einer ins Geistige gehobenen starken animalischen Sinnlichkeit kraftvollen und ethisch großen Streben nach Ueberwindung der Dekadenz unserer Hochkultur hinaus; denn nur von einer allmählichen Ueberwindung unserer Zeit kann uns das Heil kommen, nicht von dem angstvoll ausweichenden Sichanklammern an vergangene schönere Zeiten!

Für das freundliche Entgegenkommen der Herren Originalverleger: E. Bote u. G. Bock, Berlin; M. Brockhaus, Leipzig; E. Doblinger, Wien; Ad. Fürstner, Berlin; J. Gutmann, Wien; C. F. Kahnt, Leipzig; Fr. Kistner, Leipzig; F. E. C. Leuckart, Leipzig; C. F. Peters, Leipzig; Schlesinger, Berlin; J. Schuberth u. Co., Leipzig; Universal-Edition, Wien, sei auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt. H. R—S.

Kirchenmusik.

Kirchenmusik kann instrumentaler und vokaler Natur sein. Die instrumentale Kirchenmusik umfaßt im wesentlichen die gesamte Orgelliteratur; die vokale (begleitete und unbegleitete) zerfällt in Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten und Kantaten. Der Kirchenmusik steht das „Oratorium" und die „Weltliche Kantate" gegenüber.

1. Passionen.

Hermann Kretzschmar, in dessen ausgezeichneten „Führer durch den Konzertsaal" (II. Abteilung, I. Teil) der Leser die eingehendste Belehrung über diese Materie findet, teilt die Passionen auf Grund der historischen Genesis in Choralpassionen, Motettenpassionen und oratorische Passionen.

a) Die Choralpassion leitet ihren Namen von der Urform des liturgischen Gesanges, dem sogenannten Gregorianischen (s. d.) Choralton ab. Sie war eine dramatisierte Lesung der Leidensgeschichte mit verteilten Rollen und der „Gesang" nichts anders als eine auf musikalische Tonhöhen normierte und mit wiederkehrenden Formeln ausgestattete Deklamation. Auch die den vereinten Solisten, später dem Chore überwiesenen Stellen (Jünger, Volk, Soldaten usw.) wurden zunächst einstimmig im Lektionston vorgetragen. Erst das 16. Jahrhundert brachte die Passionsgeschichte mit der inzwischen zur Blüte gelangten Kunst der Polyphonie in Verbindung und schuf

b) die Motettenpassion, in der der gesamte Text mehrstimmig komponiert wurde. Die Musik verläßt mehr und mehr den objektiven Deklamationston und gibt einem persönlichen, oft schon reichgestalteten Ausdruck Raum. Die Motettenpassionen wurden in drei Teile gegliedert; eine Einleitung (Introitus) und ein Epilog wurden zuweilen noch bis ins 18. Jahrhundert beibehalten. Diese Art der Passionen bildete gewissermaßen den Uebergang von der Choralpassion zur oratorischen. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab begegnen wir Passionen, in denen die Rezitationen der Evangelisten mit dem mehrstimmigen Motettenstil verbunden erscheinen. Auch die Reden des Heilandes im Lektionston sind herübergenommen. Allmählich wurden die Chorsätze immer reicher, bewegter, ausdrucksvoller, die Rezitative mit feinen, dramatischen Zügen ausgestattet, bis in Heinrich Schütz der Gipfel dieser Entwicklung erreicht war. Durch die neue Herausgabe seiner Werke ist Schütz wieder lebendig geworden, der erste von uns gekannte und aufgeführte Passionskomponist. Von seinen vier Passionen gilt die nach Matthäus für die bedeutendste (1666); wichtige Werke sind auch die „Historia von der Auferstehung Jesu Christi" und vor allem die „Sieben Worte". In letzter Par-

titur hat Schütz entgegen dem Passionsgebrauch nach italienischer Art eine Instrumentalbegleitung (Continuo) vorgeschrieben, auch an zwei Stellen eine selbständige „Symphonia" eingeschaltet. In der Partie des Christus folgt Schütz dem Gebrauch der Oper und läßt noch zwei (nicht bezeichnete) Instrumente hinzutreten. Es ist bekannt, welche Wirkungen später Bach in seinen Passionen dieser Idee abzugewinnen wußte; auch bei ihm unterscheiden sich die Reden Christi von den übrigen Rezitativen durch die begleitenden Streichinstrumente.

c. Die oratorische Passion. Mit dem Vordringen von Oper und Oratorium gestaltete sich auch der Passionstext, der bis dahin streng auf das Bibelwort beschränkt war, immer freier. Immer mehr nahm er lyrische Elemente in sich auf, oder wurde durch versifizierte Betrachtungen ersetzt (um 1770), und frei erfundene, allegorische Figuren gesellen sich den Trägern der Handlung. Das an die Stelle des Lektionstons getretene moderne Rezitativ und die von jetzt ab übliche Instrumentalbegleitung waren die musikalischen Merkmale der oratorischen Passion; aber mehr noch unterschied sich diese von ihren Vorgängerinnen durch die oratorienhafte Ausschmückung des Textes. Der erste, von dem uns eine derartige Passion bekannt geworden, ist der Königsberger Kapellmeister Joh. Sebastiani (1672). In seiner Matthäuspassion fand auch zum erstenmal das evangelische Kirchenlied Aufnahme, und zwar in Form von Soloarien für Sopran. Später drang auch die eigentliche Kunstarie in die Passionsmusik und der Chor trat wie in der Oper zurück. Wo nicht alle Teile in Musik gesetzt sind, ließ man verbindenden Text zwischen den Musikstücken sprechen, so eine Mischgattung schaffend, an der die Zuhörerschaft durch Gemeindelieder beteiligt war. Im Verlauf dieser Entwicklung erstanden schließlich Dichter, die unter Beseitigung der Evangelisten die Passion zu einem Theaterstück machten, zu einer Passionsoper, die zuweilen mehrere Tage in Anspruch nahm. Indessen der gute Geschmack gewann vorläufig noch die Oberhand.

Wir übergehen hier die Passionen der Händel, Keiser, Mattheson und Telemann und wenden uns dem Meister zu, dessen Passionen noch heute unter uns lebendig sind. Johann Sebastian Bach hat im ganzen fünf Passionen geschrieben. Die auf einem Text seines Freundes Pikander gesetzte ist verloren gegangen, zum größten Teil auch die nach dem Evangelisten Markus; nur fünf Stücke haben sich in einer Trauerode erhalten. Die Echtheit der Lukaspassion wird vielfach angezweifelt; ob mit Recht, bleibe dahingestellt, denn die sinnvolle Verwendung der Choräle und manches anderen ist echt bachisch. In seiner ganzen Größe steht dagegen der Thomaskantor vor ins in der Matthäuspassion (1729) und der um einige Jahre (sechs?) älteren Johannispassion. Namentlich die erstere gehört jetzt zu den populärsten Werken der kirchlichen Literatur und hat Bach wohl die meisten Anhänger geworben. Es ist schwer, eine Wahl zwischen beiden zu treffen. Tritt in der Matthäuspassion unleugbar Bachs Kraft, dramatisch wirksam und volkstümlich zu schaffen, überzeugender in die Erscheinung, ist sie die reichere schon durch die Doppelchöre, so ist die ältere Schwester vielleicht geeignet, noch mehr das Intime, Sinnige, Innerliche seiner Kunst zu zeigen. Beiden ist die Liebe zum Choral und zum Bibelwort und die rein musikalische Bedeutung gemeinsam; in beiden hat Bach das kirchliche Element mit Entschiedenheit wieder in den Vordergrund gerückt und den Zusammenhang mit dem Kultus wie die ideale Teilnahme der Gemeinde nicht außer acht gelassen. Bachs Werke blieben auf die Zeitgenossen und auf die unmittelbaren Nachfolger ohne nachhaltigen Einfluß; sie ruhten in den Bibliotheken, von wenigen gekannt, nur selten aufgeführt, und erst Mendelssohn war es beschieden, sie wieder ans Licht zu ziehen. Inzwischen lenkte die Entwicklung mehr denn je in die Bahnen der italienischen Opern- und Konzertmusik ein. Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts sehen wir die „Passionskantate" sich einbürgern, die in Solo- und Chorstücken hauptsächlich die Gefühle zum Ausdruck bringt, die im Zuhörer durch die Leidensgeschichten ausgelöst werden. Sie entsprach dem Geschmack einer Zeit, die sich in der oft weichlichen Darstellung ihrer Empfindungen nicht genug tun konnte. Andererseits machen sich ausgesprochen opernhafte Elemente hinfort bemerkbar. Als Muster dieser Gattung ist unserer Kenntnis der bis vor kurzem noch häufig aufgeführte „Tod Jesu" (1755) von Graun erhalten geblieben. Neben dem Kapellmeister Friedrich des Großen sind Ph. E. Bach, Homilius und J. H. Rolle als Vertreter dieser Richtung zu nennen, die in Beethovens „Christus am Oelberg" (1803) einen ihrer letzten Ausläufer sah. Hierher gehören auch die „Sieben Worte des Erlösers am

Kreuz“ (1796) von Haydn, die ursprünglich eine Folge von Instrumentalsätzen waren.

Das 19. Jahrhundert hat sich mit Eifer und Erfolg der Wiederbelebung alter Kirchenmusik zugewendet; eine Fortbildung der musikalischen Darstellung der Leidensgeschichte lag außerhalb seiner Geistesrichtung. Der „Christus“ Friedrich Kiels, bedeutsam in Erfindung und Gestaltung, im besonderen interessant durch die dramatische Fassung, die den Evangelisten ausschaltet und die Personen handelnd einführt, steht am Ausgang des Jahrhunderts als ziemlich vereinzelte Erscheinung da. Neuerdings hat eine Passion von Felix Woyrsch, die sich stilistisch stark an Bach anlehnt, dabei aber den Farbenreichtum des modernen Orchesters verwendet, in weiteren Kreisen Beachtung gefunden.

2. Messen.

Die einzelnen Teile der Messe — Kyrie, Gloria, Credo, Sanktus, Agnus dei — sind zu verschiedenen Zeiten des frühen Mittelalters entstanden und wurden erst später zu einem Ganzen zusammengesetzt. Das Kyrie ruft die Hilfe Gottes und seines Sohnes an, das Gloria, ursprünglich ein Morgengebet, ist eine Hymne zur Ehre Gottes. Das Credo enthält das christliche Glaubensbekenntnis. Dem Sanktus, dem Lobgesang der Engel, sind immer die Begrüßungsworte beim Einzug in Jerusalem „Osanna“ und „Benedictus“ angefügt. Das Agnus dei mit seiner Bitte um Frieden war der eigentliche Einleitungsgesang für die Kommunion, zu deren künstlerischer Ausschmückung die Messe bestimmt war. Außer der vollständigen Messe („Hohe Messe“, „missa solemnis“), kennt die katholische Kirchenmusik noch die „missa brevis“, die nur aus Kyrie und Gloria besteht. Dem Stil nach unterscheidet man drei Arten: Die Messe im Choraltone, die Vokalmesse und die Instrumentalmesse. Die Choralmesse ist die älteste; sie beruht auf den Rezitationen des Meßtextes, wie sie der Gregorianische Gesang vorschreibt. Zu einem blühenden Zweig der Vokalmusik wurde die Messenkomposition erst, als sich der polyphone Motettenstil ihrer bemächtigt hatte. Die Literatur der Vokalmessen aus dem 15. bis 17. Jahrhundert birgt Schätze, die erst zum geringen Teil der heutigen Kenntnis erschlossen sind; das Schönste, was die niederländische und altitalienische Schule geschaffen, fällt in ihren Bereich. Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin de Prés waren Meister in der für unbegleiteten Chor geschriebenen Messe; mit Orlando di Lasso und Palestrina nennt die Geschichte die stolzesten Namen dieser Periode, denen sich Hans Leo Haßler, L. Vittoria und Giov. Gabrieli, mit dem die mehrchörige Setzart der Venezianer zum Durchbruch kam, anschließen. Mit Lotti, Durante und anderen Tonsetzern der neapolitanischen Schule beginnt dagegen im 17. Jahrhundert bereits der Verfall des reinen a cappella-Stiles, und von nun ab tritt die Instrumentalmesse in den Vordergrund. Unter Palestrinas Messen, in denen wir die reinste und höchste Vollendung der mittelalterlichen, ja der Vokalmusik überhaupt erblicken, seien die Missa „Assumpta est“, die Preismesse „Papae Marcelli“, ferner die Messen „Super voces musicales“, „Ecce Johannes“ und „L'homme armé“ (so betitelt nach den Anfängen der den Cantus firmi, bzw. den als solchen gebrauchten Volksliedern zugrunde liegenden Text) als die bedeutendsten genannt.

Unter den Instrumentalmessen treffen wir auf das erste Werk von überragender Bedeutung erst zu einer Zeit, wo die Gattung sich bereits längst über alle Länder verbreitet hatte. Seb. Bachs H-moll-Messe, die 1733—38 entstand, ist nicht nur das älteste uns vertraute Denkmal eines religiösen Subjektivismus in der Musik, sie gilt uns schlechthin als der Gipfel der im weiteren Sinne modernen kirchlichen Tonkunst. In der Anlage ist sie über alle gewohnten Maße hinausgewachsen und hat sich damit der praktischen Verwendung beim Gottesdienste entzogen. Inhaltlich wird sie dem Geiste des Meßtextes wie keine andere Komposition gerecht, obwohl Bach sich der freieren Formen der Kantate bedient; die Macht und Innigkeit des Ausdrucks, das Kunstvolle und doch so Allgemeinverständliche ihrer Tonsprache, läßt sie über Jahrhunderte hinfortleuchten. Die spätere Zeit hat nur noch ein Werk hervorgebracht, das ihr an die Seite gestellt werden kann: die Missa solemnis Beethovens (1818—22). Noch schärfer als bei Bach ist hier jede Einzelheit beleuchtet, eine noch beweglichere Tonphantasie hat sich des Stoffes bemächtigt. Ist auch das Gigantische der Konzeption, die Tiefe der Empfindung und die musikalische Genialität beider Meisterwerken gemeinsam, so entfernt sich doch zweifellos die noch gesteigerte Subjektivität Beethovens mehr von dem kirchlichen Ideal und ist demgemäß nicht so allgemein bewertet wor-

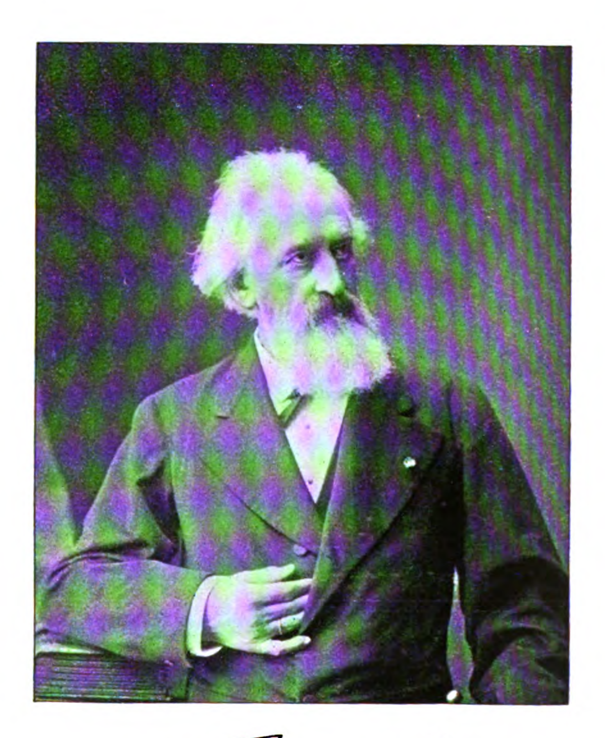


Albert Lortzing

Gustav Albert Lortzing,

geb. 23. Okt. 1803 in Berlin,
gest. 21. Jan. 1851 daselbst.

Nach einem im Verlag von Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig, erschienenen Stahlstiche, mit Genehmigung der Verlagshandlung.



Friedrich Freiherr von Flotow,

geb. 27. April 1812 auf dem Rittergut Teutendorf (Mecklenburg),
gest. 24. Jan. 1883 in Darmstadt.

den wie die universellere Darstellungsart Bachs. Wie Bach außer der Hohen Messe vier kleinere (Kyrie und Gloria) geschrieben hat, so hat auch Beethoven in der C-dur-Messe (1807) in verkleinertem Maßstabe ein Abbild der Ideen gegeben, die religiöse Vorstellungen in ihm wachriefen. Diese Messe ist nicht von der Bedeutung der großen in D, aber ein gehaltvolles, geschichtlich merkwürdiges Werk. Die Messen Haydns und Mozarts stehen ganz unter dem Einfluß der etwas frivolen Wiener Richtung; in der Anlage vielfach schablonenhaft, bieten sie, mit Ausnahme weniger Sätze, keine des erhabenen Vorwurfs würdige Musik. Mozarts Messen sind übrigens durchweg Jugendarbeiten. Die Zeit nach Beethoven hat dagegen einige Erscheinungen auf dem Gebiet der Messenkomposition aufzuweisen, die, ernst in ihrer Haltung, mancherlei neue künstlerische Gesichtspunkte geltend machen. Vor allem zeigte Cherubini auch in seinen Kirchenstücken seine musikalische Originalität und hat in der D-moll-Messe (1821) ein Werk von bleibendem Werte geschaffen. Von den Romantikern haben namentlich Weber (Es-dur-Messe) und Schubert (Messen in G, Es und As) Bedeutsames gegeben. Weiter begegnen uns Namen bekannter Tonsetzer, wie Bernhard Klein, Spohr, Hauptmann, Schumann u. a., aber erst mit Grells „Sechzehnstimmiger Messe" (1860) ist ein neuer Markstein gegeben, insofern dies merkwürdige Werk ein freilich vereinzelt gebliebenes Zurückgreifen auf die alte Vokalmesse zeigt. Eine eigene Stellung unter den Messekomponisten des 19. Jahrhunderts nimmt Franz Liszt ein. Um die Kirchenmusik seiner Zeit zu reformieren, geht er in manchen Punkten auf die Meister des 16. Jahrhunderts zurück, strebt er nach einem strengen, zuweilen asketischen Stil, aber er entäußert sich dabei nicht der Freiheiten und der komplizierten Mittel des modernen Musikers. Seine Messen („für Männerchor", „Missa choralis", „Graner Messe", „Ungarische Krönungsmesse") gewinnen im Musikleben immer mehr an Boden. In neuester Zeit, aus der u. a. Fr. Kiel (Missa solemnis) und Max Bruch (Kyrie, Sanktus und Agnus dei) als Vertreter zu nennen sind, hat eigentlich nur A. Beckers B-moll-Messe (1879), ein farbenreiches Werk, das das evangelische Kirchenlied sinnvoll verwendet, eine wirkliche Verbreitung gefunden.

Eine besondere Art der Messe, die missa pro defunctis, stellt das sog. Requiem dar. In ihm steht an Stelle des Gloria das Dies irae, an Stelle des Credo das Offertorium „Domine Jesu Christe" und dem Kyrie ist die Einleitung „Requiem aeternam dona eis, domine" vorausgeschickt. Die Schilderung des jüngsten Gerichtes ist erst später in das Seelenamt hineingetragen und erst von modernen Komponisten in den Mittelpunkt der musikalischen Darstellung gerückt, weil sie für ihre Phantasie besondere Anziehungskraft besitzt. In älterer Zeit waren es namentlich französische und italienische Tonsetzer, die sich der Totenmesse zuwandten. Orlando di Lasso schrieb 1589, Palestrina 1591 ein Requiem; Cavalli, Lotti, Durante, Jomelli, Hasse sind weiterhin mit Werken an der Ausbildung dieser Meßgattung beteiligt. Unter allen Requiems aber hat sich der Schwanengesang Mozarts (1791) am meisten verbreitet; er war und ist noch der bevorzugte Liebling innerhalb der gesamten Gattung. Bekannt ist, daß kein einziger Satz bei Mozarts Tode vollendet war, und daß die Ergänzungen von seinem Schüler Süßmayr herrühren. Die Zeit nach Mozart war besonders fruchtbar an Totenmessen, aber alle überstrahlte der Glanz des Salzburger Meisters. Erfindungsreiche und tief empfundene Werke sind die Requiems in C-moll und D-moll (letzteres für Männerchor) von Cherubini, allgemeinere Beachtung als es gefunden, verdient auch das Requiem von Berlioz (1837). In Deutschland steht auch hier Friedrich Kiel in erster Reihe, der mit seinem Requiem in F-moll, namentlich aber mit dem in As-dur, kühne und formvollendete Beispiele gegeben, während Schumann nichts seines Namens Würdiges in seinem Requiem hinterlassen hat. Nicht unerwähnt darf dagegen das D-moll-Requiem von Scholz und das originelle, für Männerstimmen verfaßte von Liszt bleiben. Zwei Werke von epochemachender Bedeutung aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts zeigen, wie die Tondichter sich mit Vorliebe immer wieder in den Geist der Totenmesse versenken. Johannes Brahms gab mit seinem deutschen Requiem (1866) nicht nur ein tiefgründiges, eigengeformtes Meisterwerk, dessen erhabene Schönheit seinen Namen durch alle Zeiten zu tragen bestimmt ist; mit der Uebertragung ins Deutsche, mit der frei-poetischen Gestaltung des Textes und der Musik löste er die Idee des Totenamtes von allem Katholisch-dogmatischen los und gab ihr ein

neues, protestantisches Gewand. Albert Becker ist später in seinem „Selig aus Gnade“ diesem Beispiel gefolgt. Ganz anders hat Verdi die Aufgabe in seinem für Manzoni (1874) geschriebenen Requiem angefaßt. In diesem schönen, bald stürmisch bewegt, bald elegisch hinfließenden Tonwellen spiegelt sich moderner Geist, ohne in die Tiefe dringen oder reformierend wirken zu wollen. Wohlklang und Adel der Melodik haben einzig dies Werk über seinesgleichen. Durch ernste Stimmung, kraftvolle Schilderungen und durch die Einbeziehung des Chorals interessiert das Requiem von Felix Draeseke, während das von Herzogenberg durch seine Schlichtheit und durch die wirksame Vermischung altkirchlicher Elemente mit modernem Orchesterstil eine Sonderstellung in der zeitgenössischen Literatur einnimmt.

3. Weitere Formen der Kirchenmusik.

a) Hymnen. Zu den altkirchlichen Dichtungen, die bis in die neueste Zeit hinein musikalisch nachgedichtet worden sind, gehören das „Stabat mater“, das „Tedeum“ und das „„Magnificat“. Unter den älteren Kompositionen des Stabat mater ragt die von Josquin de Près hervor, die neuerdings mit Erfolg wieder zu Gehör gebracht ist, ein Hauptwerk der niederländischen Vokalperiode. Aus der nachfolgenden Zeit sind Palestrina, Lasso, Steffani, Astorga und Pergolese mit besonders berühmten Vertonungen vertreten. Auch Jos. Haydn wurde als Gesangskomponist zuerst durch ein Stabat mater bekannt. Viel von sich reden hat das Werk Rossinis gemacht, eine sangesfrohe, klangschöne, aber wenig kirchliche Komposition. Unter den Neueren sind Kiel und Dvorak als Verfasser von Ruf zu nennen.

Der ambrosianische Lobgesang, das „Tedeum“, wurde in England frühzeitig gepflegt; Henry Purcell (gest. 1695) war einer der ersten, der sich darin hervortat. In Frankreich Lully, in Deutschland Fux, in Italien Caldara, Durante und Leo haben berühmte Kompositionen der Hymne beigesteuert. Der Hauptvertreter aber im 18. Jahrhundert war Händel. Das Utrechter Tedeum und seine späteren Erweiterungen, vor allem das Dettinger Tedeum gehört zu des Meisters bedeutendsten Werken. Auch Graun, Hasse, Mozart, Haydn haben die ambrosianische Hymne komponiert, aber diese Arbeiten spielen in der Geschichte keine Rolle. In der modernen Musik stehen die beiden Tedeums von Berlioz (1835) und von Bruckner als zwei gewaltige, ganz subjektiv behandelte Werke da. Von Kompositionen kürzerer hymnenartiger Gesänge sind als die berühmtesten Palestrinas „O bone Jesu“, Haydns „Insanae et vanae“ und Mozarts allbekanntes „Ave verum“ zu nennen.

Das Magnifikat, der Lobgesang Mariae, hat die Tonsetzer des 16. und 17. Jahrhunderts ganz besonders häufig angeregt. Wir finden die bereits genannten Kirchenkomponisten und viele andere von der Zeit der beiden Gabrieli und Palestrinas bis zu Bach und Händel oft viele Male in der Magnifikatliteratur vertreten. Die Komposition machte dabei dieselbe Wandlung vom a capella-Stil zum begleiteten durch wie die der Messe. Reizvolle Tonstücke sind die ausnahmsweise häufig über einem weltlichen Cantus firmus erbauten Magnifikats Lassos; ein liebenswürdiges Werk ist das Magnifikat von Durante, das R. Franz neu herausgegeben hat. Alle überragt an Aufbau und innerer Bedeutung das bekannte große Magnifikat (in D) von Seb. Bach (1723). Von neueren Kompositionen gehören hierher die beiden deutschen Lobgesänge op. 69 F. Mendelsohns „Mein Herz erhebet Gott“ und „Herr, nun lässest du deinen Diener“.

b) Psalmen. Die Psalmenkomposition reicht bis in die früheste Zeit kirchlicher Tonkunst zurück. Bis ins 17. Jahrhundert wurde der Psalm meistens im Lektionston (wie einst die Passionen) vorgetragen; dann geht auch er in die Kunstmusik über. Eine der ältesten Kompositionen auf diesem Gebiete ist das berühmte „Miserere“ von Allegri, das noch jetzt am Karfreitag in der päpstlichen Kapelle gesungen wird. Eine hervorragende Stelle in der Musik des 16. Jahrhunderts nehmen die Bußpsalmen Orlando di Lassos ein, phantasievolle ergreifende Tonstücke; unter deutschen Tonsetzern zeichnete sich J. J. Fux aus. Als die Reformation das Kirchenlied in Aufnahme gebracht hatte, bemächtigte sich seiner auch die Psalmenkomposition. Die Sammlung Hans Leo Haßlers (1607), die sich besonderer Beliebtheit erfreute, zeigt diese stilistische Abart. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab erscheint dann auch im Psalm der Sologesang (Marcello u. a.). Händel hat 3 Psalmen („Laudate pueri“, „Dixit dominus“, „Jubilate“) geschrieben und eine stattliche Reihe sog. Anthems, umfangreicher Kompositionen für Soli,

Chor, Orchester und Orgel über Psalmenworte, ferner eine Trauerhymne (1737). Gluck hat ein stimmungsvolles De profundis als einziges kirchliches Werk hinterlassen. Im 19. Jahrhundert hat nur Mendelssohn mit seinen Psalmen tieferen Eindruck erreicht. Op. 42:„ Wie der Hirsch schreit", op 46: „Kommt, laßt uns anbeten" und op. 51: „Da Israel aus Aegypten zog" sind unvergängliche Meisterwerke, in denen der Komponist in seiner individuellen Weise an die Kunst der großen Vokalepoche anknüpft. Mendelssohn hat durch seine Psalmen auf die Technik der Vokalkomposition, der kirchlichen im besonderen, einen nachhaltigen Einfluß geübt. Aus den letzten Jahrzehnten sind von nahmhaften Tonsetzern Liszt und Brahms mit einigen Psalmen vertreten.

c) Motetten. Die bisher behandelten hymnen- und psalmenartigen Gesänge sind häufig auch unter dem Namen der „Motette" zusammengefaßt; im engeren Sinne bedeutet das Wort einen mehrstimmigen, unbegleiteten kirchlichen Vokalsatz. Die Niederländer und Italiener haben uns einen reichen Schatz solcher Chormusik (die dem weltlichen Madrigal gegenüberstand) hinterlassen. Palestrina, Vittoria, Haßler, Arcadelt, Gallus, Lasso sind die Hauptträger der Entwicklung gewesen. In Deutschland trat die Motettenkomposition gegen das geistliche Lied, den Choral zeitweise zurück. Melchior Franck, Hammerschmidt und Schütz haben aber auch auf diesem Gebiete Wertvolles geschaffen. Den Höhepunkt der gesamten Literatur bilden für uns die fünf Motetten J. S. Bachs: „Singet dem Herrn", „Komm Jesu", „Fürchte dich nicht", „Der Geist hilft" und „Jesu, meine Freude". Die ersten vier sind 8stimmig, doppelchörig, die letzte 5stimmig. Eine sechste „Ich lasse dich nicht" wird neuerdings Christoph Bach zugeschrieben. In diesen Wunderwerken ist Bach über alles hinausgegangen, was seine Zeit ihm an Vorbildern bot; die Form ist erweitert und ausgeschmückt, der Ausdruck bei vollkommener Innehaltung der vokalen Gesetze von fast dramatischer Belebtheit und Kraft. Diesen Motetten ist, soviel auch in der Gattung noch geschrieben wurde, nichts Aehnliches an die Seite zu setzen. Als fruchtbarer Komponist sei noch J. G. Schicht genannt, dessen Arbeiten der Vergangenheit anheim gefallen sind. Von modernen Komponisten hat nur Mendelssohn auch in der Motette Bleibendes geschaffen; mit vereinzelten Werken haben auch R. Schumann („Verzweifle nicht", „Adventlied"), Draeseke (Adventlied), A. Becker, R. Volkmann (Weihnachtslied) und Brahms in das fragliche Gebiet übergegriffen.

d) Kantaten. Das Wort „Kantate" bezeichnete ursprünglich jedwedes „Singstück" im Gegensatz zur „Sonate". Als Form bedeutet die Kantate eine Folge von textlich zusammenhängenden Gesangsstücken; als Stilgattung ist sie das Gebiet des lyrischen Ausdrucks unter möglichster Ausschließung aller epischen oder dramatischen Elemente. Die Bezeichnung kam zuerst in Italien nach 1600 auf, zunächst für ausgedehntere Sologesänge. Carissimi führte den Namen Kammerkantate ein zum Unterschied von der Kirchenkantate. Erst später bildete sich allmählich die Form der großen Kantate mit Chor und Orchester aus; doch blieb daneben noch die Solokantate gebräuchlich. Der unerreichte Meister der Kirchenkantate, der ihr in Deutschland das typische Gepräge gegeben, ist Seb. Bach. Nur in Telemann und Buxtehude hatte er bemerkenswerte Vorgänger gehabt. Heute vertreten seine Kantaten (die er selbst „Kirchenkonzerte" nannte) die Gattung ganz allein noch. Die Kirchenkantate hatte, als das italienische Vorbild zu Anfang des 18. Jahrhunderts nach Deutschland drang, an Stelle der Arie den Choral gesetzt. Bach erhob nicht nur den Choral zu dem die ganze Kunstform belebenden Element, er fügte ihr auch die Arie und das Rezitativ ein und stattete sie mit Chorsätzen von überragender Bedeutung aus. Welche Stellung diese Werke nach ihrer Wiederauffindung in unserem Musikleben gewonnen haben, dafür spricht am besten die Tatsache, daß sich in Leipzig ein Verein bilden konnte, der ausschließlich ihre Aufführung zum Zwecke nahm. Nach den Kantaten Bachs, zu denen auch der unter dem Namen „Weihnachtsoratorium" begriffene Cyklus gehört und aus deren Reichtümer noch immer neue Schätze der erstaunten Welt zugeführt werden, ist nichts Nennenswertes mehr entstanden, was als eine Bereicherung der geistlichen, in größeren Formen sich bewegenden Lyrik betrachtet werden könnte.

Oratorien und weltliche Kantaten.

Das Oratorium [1]) hat mit der Oper die Form des Dialogs gemeinsam und unterscheidet sich von ihr durch das Fehlen der szenischen Darstellung; es appelliert also — in ähnlicher Weise wie die Ballade — an die Phantasietätigkeit des Hörers. Die Stoffe werden der Bibel, sowie der Legende und Heiligengeschichte entnommen; sehr beliebt ist die Einführung allegorischer Figuren.

Als Erfinder wird gewöhnlich Filippo Neri genannt. Das ist nur bedingt richtig. Um dies klar zu machen, müssen wir zunächst darauf hinweisen, daß sich in der Entstehungszeit des Oratoriums, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zwei Gattungen unterscheiden lassen, deren Grenzen sich später verwischen, nämlich das lateinische oder liturgische und das in der Volkssprache abgefaßte italienische Oratorium.

Aelteste Zeit. Bis 1640. — Das lateinische Oratorium (oratorio latino) hat seine Wurzeln im mittelalterlichen liturgischen Drama; wesentlich für dieses ist der lateinische Dialog, dessen Text der Vulgata entnommen oder frei nachgedichtet ist, und die Verwendung des Chors, der sowohl im Stück selbst, als besonders am Schluß herangezogen wird. Wie schon der Name erkennen läßt, ist das liturgische Drama ein Bestandteil des Gottesdienstes; die am Ende vom Chor vorgetragenen Hymnen oder Antiphonen leiten direkt in die zu zelebrierende Messe über. Die nach 1600 aufkommenden geistlichen Dialoge stehen zu jenen liturgischen Dramen zweifellos in entwicklungsgeschichtlichem Zusammenhang, der teilweise noch der näheren Erforschung harrt. Das Neue daran ist der Fortfall der szenischen Darstellung, dafür wird der Erzähler eingeführt, der in der Passion schon seit dem 12. Jahrhundert als Evangelist (Chronist) heimisch ist. Er wird entweder der Tradition der Motettenpassion folgend, mehrstimmig behandelt oder solistisch. Der Satz ist im ersteren Falle homophon, oft stimmungsvoll an Psalmodien anklingend, wie in Capellos „Verlorenem Paradies". Diese geistlichen Dialoge stehen mit dem Gottesdienst in engem Zusammenhang. Hauptsächlich in Oberitalien haben sie ihre Stätte und dienen nach dem Bericht Spagnas (1706) der Ausschmückung der kirchlichen Feste.

Das italienische Oratorium (oratorio volgare) knüpft an den Laudengesang an. In der Lauda fand das Volk, dem das Verständnis für die lateinischen Hymnen fehlte, Gelegenheit, seinem religiösen Empfinden Ausdruck zu verleihen. Volkstümlich ist schon die Form, die des Strophenliedes. Dazu bediente man sich mit Vorliebe der Melodien bereits bekannter weltlicher Volkslieder, obwohl es bereits im 13. Jahrhundert nicht an Originalkompositionen fehlte. Der ursprünglich vorwiegend lyrische Charakter wird verändert durch Aufnahme epischer bzw. dramatischer Elemente. Letzteres ist besonders wichtig und die so entstehende Dialoglauda kommt für die Geschichte des Oratoriums in erster Linie in Betracht. In der reinen Dialoglauda werden biblische oder allegorische Personen redend eingeführt, ohne verbindenden Text. In der erzählenden Lauda werden die Ereignisse einfach berichtet. Eine Vereinigung beider Arten bildet die historische Lauda (wie wir sie mit Schering nennen wollen), wo Rede und Gegenrede durch erzählende Partien verbunden sind. Der Laudengesang findet vielseitige Verwendung (allg. religiös, Verherrlichung von Heiligen, zum Gedächtnis Verstorbener, Marienklagen, Passionsklagen); zum Gottesdienst hat er nur geringe Beziehung, er dient vor allem der Privatandacht, insbesondere der geistlichen Brüderschaften. Daher wohl auch der Name Oratorium, da die geistlichen Uebungen gewöhnlich im Betsaal (oratorio) abgehalten wurden. Die Hauptpflegestätte ist Florenz, wo der Laudengesang im 15. Jahrhundert eine hohe Blütezeit erlebt. Ihn in Rom heimisch gemacht zu haben, ist das Verdienst des Florentiners Filippo Neri (1515—1595). Dieser, gleich dem heiligen Franziskus ein religiöser Schwärmer, gründete 1551 eine Kongregation in der Absicht, durch Abhaltung geistlicher Uebungen eine allgemeine Hebung der Religiosität zu bewirken. Seine Ideen fanden begeisterten Anklang. Die Versamlungen wurden zunächst im Betsaal des Klosters San Girolamo della Charità, seit 1574 in einem eigens errichteten Oratorium, endlich 1575 in der an Stelle der Kirche Santa Maria in Valicella erbauten Chiesa nuova abgehalten. In diesem Jahre wurde auch die Congregazione dell' Oratorio durch Papst Gregor XIII bestätigt. — Die geistlichen Uebungen setzen sich zusammen aus geistlicher Lektüre, Auslegung, Laudengesang und den

[1]) Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911.

im Mittelpunkt stehenden gemeinsamen Gebeten (orazioni). Absolut neu sind sie auch für Rom nicht, denn schon vorher hatten die Jesuiten ähnliche Exercitia spiritualia in lateinischer Sprache eingeführt, die auf eine künstliche Erregung religiöser Ekstasen und ein Aufgehen in übersinnlichen Vorstellungen (Höllenpein, jüngstes Gericht, Heilige u. a.) hinzielten. Die so „geübte Fähigkeit, sich nicht Gesehenes lebendig vorzustellen und phantasievoll auszumalen"". (Schering) hat wesentlich dazu beigetragen, dem Oratorium den Weg zu ebnen. Von dem finsteren asketischen Zug des Jesuitismus hält sich Neri fern, obwohl er mit Loyola befreundet ist und die Bestrebungen der S. J. unterstützt. Zu der musikalischen Ausgestaltung der „Uebungen" steht ihm der päpstliche Kapellmeister Giovanni Animuccia zur Seite. Durch ihn wird der Laudengesang auf ein künstlerisch höheres Niveau gehoben. Er zieht die Polyphonie in bescheidenem Maße heran, gestaltet die Harmonik interessanter und — was besonders wichtig ist — erweitert die Strophenlauda zur motettischen Lauda. Ferner werden mehrere — gewöhnlich zwei — inhaltlich zueinander in Beziehung stehende Lauden zu einem größeren Ganzen vereinigt. Das eigentliche Oratorium ist zu Neris Lebzeiten noch nicht geschaffen. Sein trotzdem nicht geringes Verdienst besteht darin, daß er der religiösen Kunst Gelegenheit gab, sich außerhalb des öffentlichen Gottesdienstes zu betätigen und ihr dadurch neue Entwicklungsmöglichkeiten schuf.

Als erstes Oratorium wird gewöhnlich die „Rappresentazione di anima e di corpo" von Emilio de' Cavalieri (Text von Laura Guidiccioni) genannt. Diese Rappresentazione wurde 1600 im Betsaal der Congregazione aufgeführt, steht aber in keinem Zusammenhang mit den Betübungen. Sie ist kein Oratorium, sondern eine geistliche Oper. Ihre Bedeutung für das Oratorium liegt darin, daß Cavalieri den eben von Peri in der „Dafne" (1594) der ersten Oper, inaugurmierten Rezitativstil in den Dienst der religiösen Kunst stellt, während man bisher den Dialog in geistlichen Stücken chorisch dargestellt hatte. Das Volk fühlte sich alsbald durch den neuen Stil angezogen, und sein Interesse an der älteren Dialoglauda begann zu erlahmen. Zur rechten Zeit nahm der schon erwähnte Manni an ihr wichtige Veränderungen vor, indem er für die Verwendung bei den Betübungen geistliche Dialoge im stilo recitativo singen ließ, die sich großen Beifalls erfreuten. Auf demselben Prinzip beruht die Sammlung „Teatro armonico spirituale" (1619) des Giov. Francesco Anerio. Die darin enthaltenen Dialoge vereinigen epische, lyrische und dramatische Elemente. Am Anfang, zur Vorbereitung auf den Dialog, teilweise auch im weiteren Verlauf zur Ueberleitung von Szene zu Szene, steht der Bericht des Erzählers, des Testo (= Text!), der meist chorisch behandelt ist, aber im Gegensatz zu dem im lateinischen Dialog üblichen breiten homophonen Satz rhythmisch mannigfaltiger und unter bescheidener Verwendung von kontrapunktischen Künsten, wie kleinen Imitationen. Daneben findet sich — oft in ein und demselben Stück — die Testopartie einem Solisten, mit Vorliebe einem Tenor als der beweglichsten Stimme, in Form des Rezitativs zugeteilt, was den Vorzug größerer Deutlichkeit gewährt. Wesentlich ist die Beteiligung des Chors; in „La Conversione di S. Paolo" von solcher dramatischer Bedeutung, daß wir hier geradezu einen Vorläufer der späteren Oratorienkompositionen (Händel!) vor uns haben. Am Schluß spielt der Chor die Rolle des idealen Zuschauers. Die musikalische Schreibweise für den Chor ist, wo er nicht als Testo auftritt, rein homophon. Was das italienische Oratorium vom lateinischen liturgischen Dialog unterscheidet, ist vor allem die Behandlung des Textes, der zwar an das Bibelwort anknüpft, aber dies in poetischer Form frei ausgestaltet, auch Episoden und Nebenpersonen einfügt, die einzig der Phantasie des Dichters entstammen. Von den in der Folgezeit an Anerio anknüpfenden Werken sind zu nennen die „Poesie heroiche" des Agostino Diruta (1646), enthaltend „Das Martyrium der hl. Apollonia" u. a.; von Teodore Massucci (1648) die „Berufung des hl. Franziskus", ein Dialog zwischen Gott und der Seele, einer zwischen der Seele und dem Kruzifix; von Marco Marazzoli „S. Tomaso" und „Il giorno di Risurrettione"; von Rubini die „Debora" (1656) nach einem Text von Spagna; von Maurizio Cazzati die „Diporti spirituali" (1668). Die Werke bringen eine Neuerung, die Zerlegung in zwei Abschnitte, die dazu dienen soll, die Spannung des Hörers aufrecht zu erhalten. Die Zweiteilung ist in der Folge die Regel, obwohl sich bis ins 18. Jahrhundert noch einteilige Oratorien erhalten, besonders als Weihnachtsoratorien. — Noch immer dient das Oratorium der Verwendung bei den geistlichen Uebungen. Zwischen den beiden Teilen hat die Predigt ihren Platz. Jedoch beginnt jetzt schon, ent-

gegen der ursprünglichen Bestimmung, die Musik in den Vordergrund des Interesses zu treten. Man gewöhnt sich allmählich, mit dem Namen Oratorium weniger die Vorstellung des Betsaals, als vielmehr die der gebotenen Musik zu verbinden. (Das lateinische Oratorium, das in der Gunst der breiten Masse immer mehr zurücktritt, wird vorwiegend nur noch während der Fastenzeit gepflegt in der Brüderschaft von S. Marcello. Um so mehr stehen diese Vorführungen infolge der vorzüglichen Besetzung bei den Aristokraten und anderen Gebildeten in Gunst). Francesco Balducci versucht die Oratoriendichtung — nicht zu ihrem Vorteil — in neue Bahnen zu lenken, indem er das alte Verhältnis umkehrt und die Erzählerpartie zur Hauptsache macht; so in „La Fede" und „Il trionfo". Er fordert damit den Widerspruch Spagnas heraus, der in der „Debora" (s. o.) den Testo überhaupt ausgeschaltet hatte. Trotz der Polemik Spagnas erhält sich der Testo noch lange im italienischen Oratorium. Musikalisch-stilistisch bilden die geistlichen Monodien, die seit den „Arie devote" des Ottavio Durante (1608) blühten und auch in den Oratorienübungen begeisterte Aufnahme gefunden hatten, das geeignete Vorbild. Leider bemächtigt sich bald das auf Aeußerlichkeiten gerichtete Gesangsvirtuosentum des neuen Zweiges, was ein Zurücktreten des Chors im italienischen Oratorium zur Folge hat.

Zweite Periode: Bis 1700. — Wesentliche Weiterbildung erfährt das lateinische Oratorium durch Carissimi (1604—1674). In seinen biblischen Historien, deren Dichter nicht bekannt ist, wird das dramatische Element stärker betont. Auch werden, wie im italienischen Oratorium, episodische Partien eingefügt. Die Polyphonie wird aufs äußerste eingeschränkt und behauptet sich nur in Duetten in gelegentlichen freien Imitationen. Im Mittelpunkt stehen die Chöre, die zu dramatischen Wirkungen Verwendung finden. Entsprechend dem Brauch der kirchlichen Vokalkonzerte herrscht das Prinzip der Mehrchörigkeit, wobei die einzelnen Chorkörper, von Sologesängen unterbrochen, einander ablösen. Das Hervorheben dramatischer Höhepunkte bleibt dem vollen doppelten oder mehrfachen Chor vorbehalten. Die Harmonik ist fast gesucht einfach; dafür entschädigt die lebendige dem Sprachakzent folgende Rhythmik; auch das Rezitativ, das in den ersten Versuchen eines Peri und Caccini noch unbeholfen ist, wird melodisch und rhythmisch reizvoll. Groß ist Carissimi als Tonmaler, hierin kommt ihm die an Onomatopoiien reiche Sprache der Dichtungen entgegen. Ausgedehntere Arien lyrischen Charakters werden, weil den dramatischen Fluß hemmend, meist vermieden. Unter dem Dutzend Oratorien, von denen Jonas, Jeptha, Ezechias und Baltazar durch Chrysander in Bd. II der „Denkmäler der Tonkunst" (1869) neu herausgegeben sind, ist das bekannteste das zweite: „Jephta", der in der Bearbeitung von Faißt in neuerer Zeit seine Konzertfähigkeit dargetan hat. Der „Jephta" hat im Gegensatz zu den meisten übrigen Oratorien Carissimis keine Ouvertüre („Sinfonie"), sondern beginnt gleich mit der Erzählung des Historicus. — Neben Carissimi kommen in Betracht Gratiani und Foggia, die deutlich seinen Einfluß verraten, Alessandro Scarlatti, Marcorelli, der in seinem „S. Francisco" den Chor überhaupt ausschaltet (Solooratorium!), Mazzochi, der in seinem gleichnamigen Werk den Chor (vierfach geteilt) wieder in den Vordergrund rückt. — Eine bedauerliche Wendung nimmt die Entwicklung gegen Ende des 17. Jahrhunderts infolge der allgemein einreißenden Irreligiosität und Sittenlosigkeit, die auf das Oratorium nicht ohne Wirkung bleibt und sich in der Behandlung stark erotischer Stoffe äußert, so daß man geradezu von einem oratorio erotico reden kann.

Das italienische Oratorium erfährt durch eine wertvolle stoffliche Bereicherung durch eine Anregung Spagnas, der neben der Bibel die Heiligengeschichte für oratorische Texte verwertet. Das Vorbild, das er in seinem „Pellegrino nella patria" (1663) gibt, findet als bald Nachahmung; das Oratorium üb[t] jetzt mit seinem Reichtum an äußeren Geschehnissen, seinen Wundergeschichten die dem religiösen Bedürfnis des Katholiken entgegenkommen, neue verstärkte Anziehungskraft aus. Daneben erfreuen sich allegorische Gestalten un[ver]minderter Beliebtheit. — In de[r] Auffassung des Oratoriums herrsc[ht] noch immer ein starkes Schwanken, [o]b es dem Epos oder dem Drama näher steht. Balducci bekannte sich, wie w[ir] sahen, zu jener Auffassung im ep[i]schen Sinne, Spagna im Gegensatz d[a]zu beseitigt den Testo, geht aber dam[it] zu weit, da er so die ursprüngliche B[e]deutung des Oratoriums aus de[m] Auge verliert. Das Verhältnis spi[e]gelt sich musikalisch in der verschiedenen Behandlung der Chöre wieder. Vielfach werden sie nur als notwendiges Uebel betrachtet und dementsprechend nur oberflächlich ausgeführt. Dagegen wird dem Sologesang besondere Sorgfalt zuteil, die sich in gleicher Weise

auf Rezitativ und Arie erstreckt. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts tritt das Interesse für das Rezitativ zurück, und konzentriert sich schließlich auf die Arie, die dem in Blüte stehenden Gesangsvirtuosentum Gelegenheit gibt, seine Künste zu entfalten. Die Hauptwerke des italienischen Oratoriums der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verteilen sich nach geographischen Gesichtspunkten geordnet auf drei Gebiete, Oberitalien, Rom und Wien. Das meiste ist nur aus Textbüchern bekannt, deren Zahl auf eine außerordentliche Produktivität schließen läßt. — Aus der ersten Gruppe der oberitalienischen, seien erwähnt: Benedetto Ferraris „Sansone" (ca. 1660), Giov. Battista Vitali's „Agar" (1671), „Gefte" (1672) und „Giona" (1689), (bemerkenswert wegen der Testopartie, die Vitali hier fünfstimmig, also chorisch behandelt im Anschluß an den Brauch Carissimis im oratorio latino), Legrenzis „Gli sponsali d'Ester" (1676), Al. Stradellas „S. Giov. Battista" (voll echten musikdramatischen Ausdrucks, interessant auch deshalb, weil der Komponist sich eines damals noch neuen Effektes bedient, der Gegenüberstellung von Concerto grosso und Concertino), Pallavicinis „Trionfo della castità" (1688), Antonio Giannottis „L'huomo in bivio" (1687), der in der musikalischen Zeichnung der Höllengeister auf das Vorbild der französischen Oper weist, Giov. Paolo Colonnas „Mosè" (1686), Giov. Maria Bononcinis „Il Giosue" (1688), worin die oft konzertierend behandelten Instrumente eine wichtige Rolle spielen, Giov. Battista Bassanis „Il trionfo della divina misericordia" (1683), „Giona" (1689) und „La morte delusa", (auch Bassani gewährt der Instrumentalmusik reichen Anteil. Der Testo tritt aus seiner bescheidenen Stellung im Hintergrund hervor und beteiligt sich mit eignen Arien, stellt allgemeine Betrachtungen an und nähert sich so der Rolle des Chorführers in der griechischen Tragödie), Casinis „Tobia" (1695), Pertis „Sa. Serafia" (1679) „Sara", „S. Giuseppe", „Passione" (1694) u. a. Mit Perti befinden wir uns an einem Wendepunkt. Um 1700 vollzieht sich der Uebergang zur neapolitanischen Herrschaft (davon später).

Auch auf römischem Gebiet herrscht eine Oratorienproduktion von fast unglaublicher Fülle, über die wir aber schnell hinweggehen können, da an Partituren und Textbüchern das meiste verloren ist. In Florenz steht die Pflege des Oratoriums in höchster Blüte; wir sehen hier wieder die Brüderschaften in Tätigkeit. Einige Werke, wie Ristoris „La fede trionfante" (1709), Contis „Il ratto di Dina" u. a. enthalten szenische Einteilung und bühnentechnische Bemerkungen, und legen so die Vermutung bühnenmäßiger Aufführung nahe; diese hat aber wahrscheinlich nicht stattgefunden, vielmehr ist anzunehmen, daß solche szenischen Bemerkungen den Bericht des Testo, der immer mehr verschwindet, ersetzen sollen.

In Wien ist das Oratorium, das seit 1649 dort eingeführt ist, nicht für die große Menge bestimmt, sondern hat am kaiserlichen Hof seine Stätte. Hier waren, wie überhaupt in katholischen Ländern, von altersher die sog. Sepolcro-Feiern üblich, d. h. szenische Darstellungen in der Umgebung des heiligen Grabes. Seit etwa 1700 läßt man das szenische Beiwerk beiseite, und behält schließlich das reine Oratorium übrig das man schon vorher für die Ausgestaltung der Sepolcrofeiern herangezogen hatte. Als Hauptvertreter ist neben Kaiser Leopold I. vor allem sein Kapellmeister Antonio Draghi zu nennen.

Das Oratorium im 18. Jahrhundert. Bedenkt man, wie weit sich das Oratorium während seines 100jährigen Bestehens von seinem früheren Zustand entfernt hatte, wie aus den einfachen Dialogen bühnenmäßig angelegte Stücke geworden waren, wie man sich vom Bibeltext emanzipiert hatte und schließlich auf Stoffe verfallen war, die in ihrer unter einem durchsichtigen religiösen Mäntelchen deutlich durchscheinenden Anstößigkeit den Absichten eines Neri direkt zuwiderliefen, so ist es nicht verwunderlich, daß sich allmählich das Bedürfnis nach Reformen bemerkbar machte. Sie gehen von seiten der Dichter aus. Der Wiener Hofdichter Zeno verlangt nachdrücklich Rückkehr zur Bibel und Einhalten der aristotelischen Einheiten. In seinem Zurückgehen auf die Bibel spiegelt sich seine Zeit wieder, die durch ein Aufleben der religiösen Gesinnung gekennzeichnet wird. Er wendet sich gegen den Brauch, göttliche Personen auftreten zu lassen. Mit dem prinzipiellen Festhalten an der Einheit von Zeit und Ort legt er sich selbst eine unnötige, die freie Entfaltung behindernde Fessel an. Sein Nachfolger Metastasio ist der dichterisch bedeutendere. Die äußere Handlung schränkt er nach Möglichkeit ein, das Interesse an seinen Helden ist in erster Linie psychologisch.

Wie die neapolitanische Schule allmählich die Herrschaft übernimmt, wurde bereits unter Hinweis auf

Perti bemerkt, in dessen Werken während etwa vier Jahrzehnten sich der Uebergang erkennen läßt. In seinen späteren Oratorien sind alle Merkmale der neapolitanischen Schule enthalten, die große Dakapo-Arie ,die dreisätzige Ouvertüre, das begleitete Rezitativ, die effektvolle Instrumentalbehandlung.

Die ersten Spuren des neuen Stils finden sich bereits in Al. Scarlattis Jugendwerken „Agar ed Ismaele esiliati" (1683), „Il martirio di Sa. Teodosia" (1685), „Il trionfo della grazia" (1685). Im „Sedezia" (1706) steht er auf der Höhe der Meisterschaft. Bedeutend ist der direkt auf Händel hindeutende fünfstimmige Schlußchor, während Scarlatti sonst, dem Zeitgeschmack folgend, den Chor zurücktreten läßt. Unter seinen Nachfolgern ragt Leonardo Vinci mit seinem „Gionata" (Text von Zeno) hervor. Giov. Battista Pergolesi bietet in seinem „Giuseppe" in jeder einzelnen Arie ein Meisterstück. Leonardo Leo hat in seiner „Sa. Elena al Calvario" ein Werk geschaffen, das die erhabene Schönheit der älteren Schreibweise Scarlattis mit den Ausdrucksmöglichkeiten der neuen Schule vereinigt. Nicolo Porpora neigt in seinem „S. Giov. Nepomuceno" allzusehr zu Aeußerlichkeiten; bedeutend höher steht „David e Bersabea" (1734), für London geschrieben. Freilich galt es hier, mit Händel in Konkurrenz zu treten, daher auch die Chöre reicher bedacht sind, als man es sonst von den Italienern gewöhnt ist. Niccolo Jommelli steht, wie in seinen Opern, so auch im Oratorium stark unter Hasses Einfluß, der sich kundgibt in der prägnanten Rhythmik, dem Aufbau der Arien, der stets dem Ausdruck dienenden Verwendung der Koloratur und der sinnvollen Beteiligung der Instrumente. Sein Vorbild übertrifft er um ein Bedeutendes an Temperament.

In Wien läßt das Oratorium im Vergleich mit dem neapolitanischen eine tiefere Auffassung erkennen. Der Kontrapunkt kommt wieder zu Ehren, überhaupt verrät die ganze musikalische Ausarbeitung größere Sorgfalt. An Stelle von musikalischen Allerweltsphrasen begegnet man einem bewußten Streben nach Originalität. Die Form gilt nicht als primär, sondern wird durch die Forderung der dramatischen Wahrheit bedingt. Ensemblesätze sind häufiger, als bei den Italienern. Daß die Wiener sich gegen die Sirenenklänge des neapolitanischen Oratoriums ablehnend verhalten, hat nicht zuletzt seinen Grund in den musikalischen Anschauungen Josephs I. und Karls IV., die ihre Tradition nicht dem Zeitgeschmacke zum Opfer bringen wollen. In diesem Sinne wirkt Draghis (s. o.) Nachfolger Marc Antonio Ziani, der trotz seiner Anlehnung an die Venezianer doch durchaus originell ist. Dies zeigt seine Melodiebildung, sowie die selbständige Behandlung der Instrumente. Von besonderem Interesse ist der auf Scarlatti fußende Tosi mit seinem „Il martirio di Sa. Caterina" (1701), da Händel aller Wahrscheinlichkeit nach dies Werk in London näher kennen gelernt hat. Zahlreiche Wendungen, die wir heute als typisch händelsch ansprechen würden, bestätigen dies. Am klarsten sprechen sich die Tendenzen des Wiener Oratoriums in Joseph Fux aus. Als Meister aller satztechnischer Künste weiß er auch da zu interessieren, wo die oft schwachen Texte (meist von Pariati) seine musikalische Phantasie nicht zu hohem Fluge zu begeistern vermochten. Originell ist er in der Erfindung von Instrumentaleffekten; in der Darstellung des Erhabenen steht er oft hoch über den Italienern, dagegen fehlt es ihm für den Ausdruck höchster Leidenschaft an Temperament. Am wenigsten weiß er mit dem Rezitativ anzufangen, das vielfach nüchtern ausfällt. Darin übertrifft ihn Antonio Caldara bei weitem, der sich sonst in seinem Stil mit Fux berührt. Seine Rezitative sind von wirklich dramatischer Lebendigkeit. Noch mehr gilt das von Francesco Conti. Sein „David" (1724, Text von Zeno) bedeutet einen Höhepunkt des Wiener Oratoriums. Conti ist musikalischer Psychologe ersten Ranges. Hierin gleicht ihm Marc Antonio Bononcini (Sohn des oben Genannten), den der Padre Martini überhaupt für den bedeutendsten Komponisten seiner Zeit erklärt. Seine „La decollazione di S. Giov. Battista" (1709) ist in jeder Hinsicht ein Meisterwerk. Sein Bruder Giovanni B. segelt trotz aller musikalischen Meisterschaft, die ihn als Vertreter der Wiener Schule kennzeichnet, vielfach in neapolitanischem Fahrwasser, so in seinem „Ezechia" (1737). Hohen Ansehens erfreut sich bei den Wienern Giuseppe Porsile mit 13 Oratorien, unter denen der „Giuseppe riconosciuto" (1733) die Wertschätzung Hasses genoß. Von den übrigen nennen wir noch Georg Reuter d. J. („Elia" 1728), Giov. Perroni („Il sacrificio di Noë" 1722), Luca Antonio, Giuseppe Bonno („Giuseppe riconosciuto" 1774). Nach dem Tode Karls VI. bemächtigen sich mehr und mehr die bürgerlichen Kreise der Oratorienaufführungen, die seitdem im Burgtheater stattfinden.

In Dresden hält das italienische Oratorium erst 1730 mit Caldaras „Morte e sepultura di Cristo“ seinen Einzug, wird aber seitdem mit Eifer gepflegt und steht stilistisch annähernd in der Mitte zwischen dem Neapolitanischen und dem Wiener Oratorium, mit vorwiegender Hinneigung zum erstgenannten. Wir begegnen hier dem bei Lotti und Fux vorgebildeten Zelenka mit seinem „Giesù al Calvario“ (1731) und J. D. Heinichen. Ein bedeutenderes Werk liegt zuerst in der „Deposizione dalla croce“ (1732) des Giov. Alberto Ristori vor, die mit ihrer weichen Melodik bereits auf Hasse hinweist. Joh. Adolf Hasse nimmt längere Zeit eine führende Stellung ein. Für Dresden schreibt er acht italienische Oratorien. „Il cantico de' tre fanciulli“ (1734) eröffnet den Reigen. Von den übrigen nennen wir „I Pellegrini al sepolcro“ (1742), das sich der weitesten Verbreitung erfreut. Hasses Schaffen wird charakterisiert durch eine stets vornehme musikalische Ausdrucksweise, weitgespannte Melodiebögen, hohe Meisterschaft in der Beherrschung der Formen, die der detailliertesten Seelenschilderung dienstbar gemachten Rezitative und die stets dem höheren Zweck untergeordnete Verwendung der Koloratur. Hasse erlebt noch die sich um 1700 vollziehende Stilwandlung, die ihn veranlaßt, seine aus dem Jahre 1746 stammende „Sant' Elena al Calvario“ 1772 umzuarbeiten. Den neuen Stil kennzeichnet eine differenziertere harmonisch-modulatorische Arbeit, die sich in ausgedehnterem Maße diatonischer und chromatischer Vorhalte bedient, um alle schroffen und harten Uebergänge zu vermeiden. Der typische Vertreter ist (der aus Loewes Selbstbiographie noch heute manchem bekannte) Joh. Gottlieb Naumann, unter dessen Oratorien die „Pellegrini al sepolcro“ (1798) den ersten Platz einnehmen.

Das spätneapolitanische Oratorium. Die fernere Entwicklung des neapolitanischen Oratoriums im ausgehenden 18. Jahrhundert bedeutet eine Periode der Dekadenz. Noch auf der Höhe steht Niccolo Piccini, aus der Geschichte der Oper als Rivale Glucks bekannt. Bei Francesco Majo treten Koloraturen schon recht reichlich auf, doch ist er noch genug Dramatiker, um diesen Mangel durch wirksame Akkompagnatorezitative vergessen zu machen. Für A. Gasparo Sacchini ist der Bravourgesang bereits die Hauptsache und läßt seinen „S. Filippo Neri“ wenig genießbar erscheinen. Für die Folgezeit können wir uns darauf beschränken Namen zu nennen, wie Franz Xaver Richter, Francesco Piticchio, Bianchi, B. Galuppi. Wertvolleres bieten Bertoni, Zebro, die auf Gluck fußenden Salieri, Paër, Misliwecek, Simon Mayr, u. a. m.

In **Georg Friedrich Händel** erstand dem Oratorium der Meister, der es, alle bisherigen Errungenschaften zusammenfassend, auf den Gipfel erhob. Einen Höhepunkt bedeutet er in der Geschichte des Oratoriums nicht nur für das 18. Jahrhundert, sondern überhaupt. Er hat es nicht nur in England eingeführt, sondern fand hier auch in den vortrefflich geschulten Chören die geeigneten Mittel zur Verwirklichung seiner Ideen. Mit den Chören entfaltet er die gewaltigen dramatischen Wirkungen, die noch heute nichts von ihrer Kraft eingebüßt haben. In seinen ersten Oratorien (1708), der „Resurrezione“ und dem allegorischen „Trionfo del tempo“ steht der Chor noch zurück. Dagegen frappiert die Kühnheit und das Temperament in der musikalischen Charakterzeichnung. Später scheint ihm selbst hier manches zu kraß erschienen zu sein, denn er unterzieht den „Trionfo“ 1735 einer Umarbeitung, in der vieles gemildert wird; eine abermalige Aenderung (1757) fügt noch Chöre hinzu und teilt das Ganze in drei Akte, was von nun an die Regel ist. Nach seinen ersten Versuchen vergehen 12 Jahre, ehe er sich wieder dem Oratorium zuwendet. 1720 entsteht die erste Fassung der „Esther“, die er als Kapellmeister des Herzogs von Chandos nur einem Privatkreise vorführt, und die erst 1732 ihre endgültige Fassung erhält; statt der ursprünglichen sechs Szenen weist sie jetzt ebenfalls die Einteilung in drei Akte auf. Sie wird zunächst bühnenmäßig dargestellt, dann in Konzertform mit dem Untertitel „ein englisches Oratorium“ auf dem Haymarket-Theater. „Esther“ ist noch in vieler Hinsicht ungleich, was in der ungeschickten Anlage der Dichtung begründet ist. In den Chören steht aber Händel weit über dem Dichter. Die im folgenden Jahre erscheinende „Deborah“ krankt stellenweise an dem gleichen Uebel. Der von Humphrey verfaßte Text bringt zuviel lyrisches Beiwerk. Den Schwerpunkt verlegt Händel in die hier zuerst gebrachten, mit allen Kunstmitteln gearbeiteten Massenchöre, die sämtlich im Dienste der dramatischen Idee stehen. Die instrumentale Einleitung, eine viersätzige Suite, bietet einen interessanten Beitrag zur älteren (vor-Gluckischen) programmatischen Ouvertüre, da die Themen zum Teil den für die dramatische Entwicklung wichtigen Chören, dem der Israeliten „Gott der

Herr" und dem der Baalspriester entstammen. Das englische Publikum, an die italienische Arie gewöhnt, brachte der „Deborah" mit seinen neuartigen Chorwirkungen nicht den Anteil entgegen, den Händel hätte erwarten dürfen; wesentlich schuld an dem Mißerfolg hat das Treiben einer gegen ihn intrigierenden Partei. In der im selben Jahre komponierten und 1734 in Oxford aufgeführten „Athalia" ist das Ungeschick in der Anlage des Textes, den wieder Humphrey (nach Racines Tragödie) verfaßt hat, vielleicht noch größer. Das Verhältnis von Haupt- und Nebensächlichem ist fast umgekehrt. — Die Chöre sind hier knapper gehalten, polyphone Kunstmittel treten zurück zugunsten einer schönen Melodik. Zum erstenmal bedient sich Händel eines der französischen Oper entlehnten Verfahrens, Sologesang direkt in Chorgesang übergehen zu lassen unter Verwendung des gleichen dramatischen Materials. Hiervon macht er später oft Gebrauch, so im Alexanderfest (1736). Ihm liegt eine Dichtung Drydens zugrunde, der darin die heilige Cäcilie feiert. Trotz der Buntheit der Anlage, die durch die Musik womöglich noch mehr betont wird, gehört gerade dieses zu Händels verbreitetsten Werken. Im „Saul" (1738) fällt der große Reichtum an Arien auf, der dem modernen Hörer leicht zu groß erscheint, während die Zeitgenossen kaum Anstoß daran genommen haben. Dagegen empfanden auch sie eine gewisse Sprunghaftigkeit im Fortschritt der Handlung, die sich aus der Einschränkung des Rezitativs ergibt, so daß wichtige Vorgänge oft nur flüchtig erwähnt oder gar ganz übergangen werden. „Israel in Aegypten" (1739) präsentiert sich fast als reines Chororatorium. Rezitativ und Arie sind nur durch je vier Nummern vertreten. Dem Geschmack des Publikums zuliebe hat Händel später wiederholt Gesänge eingelegt, ohne dadurch diesem Oratorium zu größerer Popularität zu verhelfen. Und gerade hier überbietet Händel in grandiosen Chorwirkungen, in der vokalen und instrumentalen Schilderung von Naturereignissen alles bisher Geschaffene. — Eine Fülle reizender romantischer Naturbilder und ländlicher Genreszenen enthält das folgende Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" (1740), in welchem die beiden Temperamente, der Sanguiniker (Allegro) und der Melancholiker (Pensieroso) einander in wirksamem Kontrast gegenüberstehen. Dazwischen steht „der Mäßige" (Moderato). Den Text hat Jennens nach einem Gedicht Miltons zusammengestellt, wobei er einen dritten Teil, der den Mäßigen schildert, selbst hinzugedichtet hat. Händel hat diesen Teil später wieder gestrichen und dafür die kleine Cäcilienode eingefügt.

Alles überragend erhebt sich auf einsamer Höhe der „Messias" (1741). Händel hat sich hier von allem Herkömmlichen freigemacht und ein Werk geschaffen, das ganz sein eigen ist. Er ist urdeutsch, frei von Anklängen an Carissimi, wie sie sich gelegentlich im „Israel" finden, und steht im Zusammenhang mit dem norddeutschen Kantatenoratorium (s. u.). Die Musik verrät die stärkste innere Anteilnahme am Stoff, und sein persönlichstes Werk ist es auch darum, weil er sich den Text selbst zusammengestellt hat. Neu ist der Gedanke, das ganze Leben des Messias in einem Oratorium vorüberziehen zu lassen. Die Arien sind von denkbar höchstem subjektiven Ausdruck, wie wir ihm sonst kaum wieder bei Händel begegnen. Die kunstvoll gearbeiteten Chöre werden schon in ihrer Thematik als durchweg bedeutend charakterisiert. — Der „Messias" errang einen unbestrittenen Erfolg, sowohl als er in Dublin am 13. April 1742 die erste Aufführung erlebte, als auch in London, wo er im März des folgenden Jahres seinen Einzug hielt. Händel selbst führte ihn seit 1750 jährlich zum Besten des Findlingshauses auf. — Nach dem Messias wendet er sich mit dem noch 1741 begonnenen „Samson" (1743 aufgeführt) wieder dem dramatischen Oratorium zu. Diesmal hat er das Glück, in Newburg Hamilton einen Dichter zu finden, der ihm einen wirklich guten Text liefert. Reich nicht an äußerer Handlung, aber an seelischen Konflikten bietet er Händel Gelegenheit, diese in den Sologesängen in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit zum Ausdruck zu bringen. Dazwischen stehen die von verschiedenstem Stimmungsgehalt erfüllten Chöre. Dem groß angelegten „Samson" folgt 1743 ein Werk intimeren Charakters, der „Joseph", wo, der zum Idyll neigenden textlichen Vorlage entsprechend, die Chöre hinter den Sologesängen zurückstehen. Die der Kastratenpraxis zuliebe für Alt gesetzte Titelrolle ist in der Chrysander-Seiffertschen Bearbeitung für Bariton umgeschrieben. Der „Belsazar" (1745 aufgeführt) enthält wieder Chöre von höchster Schlagkraft. Hier galt es drei Völker, Juden, Babylonier und Perser, zu charakterisieren, eine Aufgabe, die Händel nicht nur in den breit ausgeführten Chören, sondern auch in kurzen chorischen Interjektionen nach Art der italienischen „Turbae" gelöst hat.

— Der „Judas Makkabäus" (Text von Th. Morell 1746) ist eine Huldigung Händels an England, wo er seine zweite Heimat gefunden hatte. Mit diesem Werk wurde 1747 der Herzog von Cumberland begrüßt, nachdem er anläßlich der schottischen Revolution den Prätendenten Prinz Karl Eduard Stuart am 27. April 1746 bei Culloden besiegt hatte. Bis auf den heutigen Tag ist der „Judas Makkabäus" das „Hohelied der Freiheit und Kraft" geblieben. Auf subjektive Ergüsse der Einzelpersonen ist fast ganz verzichtet; daher sind nur wenige Sologesänge, um so mehr Solensemblesätze vorhanden, die alle der Unterstreichung des Grundthemas von Kampf und Sieg gewidmet sind. Der dem „Josua" entnommene, erst später eingefügte Satz „Seht er kommt mit Preis gekrönt", gehört zu den populärsten Stücken Händels. Aus demselber Anlaß ist das gleichzeitig entstandene sog. Gelegenheitsoratorium hervorgegangen. Händel verwendet hier, wie auch sonst gern, Material aus früheren Werken, aus Israel, Athalia u. a. Die Engländer mußten es als besondere Ehrung empfinden, daß er sie durch die Chöre des auserwählten Volkes charakterisierte, demgegenüber die Schotten mit den Heiden identifiziert werden. Der „Josua" (1747 komp., 1748 aufgef.) teilt mit „Judas Makkabäus" das kriegrische Milieu. Trotz der Mängel des Textes, der wieder von Morell herrührt, hat es der „Josua" zu großer Popularität gebracht, die er in gleicher Weise den effektvollen Chören, wie den mit Koloraturen reich bedachten Arien verdankt. Wenig bekannt ist „Alexander Balus", dessen Sujet stark zur Oper hinneigt; doch fehlt ihm hierfür die logische dramatische Entwicklung. Das Hauptinteresse beansprucht die Partie der Kleopatra. Auch der „Salomo" (1748 komp., 1749 aufgef.) ist im Konzertsaal wenig heimisch geworden. Er bringt eine Reihe von Bildern, aber keinen dramatischen Fortschritt. In den Doppelchören mit ihrem glänzend instrumentiertem Orchesterpart entfaltet Händel sein höchstes technisches Können verbunden mit blühendster Phantasie. In der „Susanna" (Daten w. o.) liefert er einen Beitrag zum oratorio erotico. Die Sologesänge handeln überwiegend von der Liebe. Der Chor ist nicht aktiv an der Handlung beteiligt, sondern meist im Sinne eines idealen Zuschauers verwendet. Die 1749 komponierte „Theodora" (1750 aufgef.) gehört zu der bei den Italienern sehr verbreiteten Gattung des Legendenoratoriums. Th. Morell hat diesmal mit Geschick eine Reihe packender Szenen geschaffen und sein Hauptaugenmerk auf die Herausarbeitung seelischer Konflikte gerichtet. Dementsprechend ist die musikalische Behandlung von ausgesuchter Eigenart, die sich in den mit obligaten Instrumenten reicher als je bedachten Arien kundgibt. Händels letztes Oratorium ist „Jephtha" (1649 komp., 1750 aufgef.). Während der Komposition wurde der 64jährige Meister von einem Augenleiden befallen, das zur Erblindung führte, ohne daß die schöpferische Kraft durch Alter und Krankheit gemindert erscheint; man braucht nur auf den Chor „Wenn er gebeut mit Donnerschall" hinzuweisen. Die äußere Handlung im „Jephtha" ist nicht von Belang, auch hier ist wieder, wie wir es schon in mehreren der vorangehenden Oratorien sahen, das seelische Erleben des Einzelnen die Hauptsache, ein neuer Beweis, wie weit sich Händel im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung vom Vorbild des italienischen zur Oper hinüberschielenden Oratoriums entfernt hat.

Außer den biblischen sind noch einige „weltliche Oratorien" mit hauptsächlich mythologischen Stoffen zu erwähnen. Bei dieser Bezeichnung ist zu berücksichtigen, daß sie noch zu Händels Zeiten nicht vorkommt. Vielmehr sind sie entweder überhaupt nicht näher benannt, wie z. B. „Semele", oder als musikalisches Drama, Pastorale, Serenata usw. Im Grund handelt es sich dabei um erweiterte Kantaten; von hier aus ist die Gattung herzuleiten, die wir heute als weltliche Oratorien ansprechen. In dem 1720 komponierten „Acis und Galathea" (ged. von Gay) greift Händel auf eine bereits 1708 in Neapel geschaffene zwei- bis dreistimmige Kammerkantate zurück. 1732 erscheint es erweitert und in zwei Akte zerlegt. Es ist eins der liebenswürdigsten Werke Händels und in England von jeher überaus populär. Köstlich sind nicht nur die poetischen Naturschilderungen, die wir bei Händel bereits kennen gelernt haben, sondern auch der Humor, besonders in der Zeichnung des Riesen Polyphem. In der „Semele" (1743 komp., 1744 aufgef.) hat Händel einen von William Congreve verfaßten ursprünglich für die Oper gedachten Text verarbeitet. Tatsächlich wäre hier eine szenische Aufführung am ehesten berechtigt. Oratorienhaft sind nur die Chöre, während die einzelnen Personen durchaus im dramatischen Sinne behandelt sind, was durch die höchst charakteristische Musik noch mehr hervorgehoben wird. Dem „Herakles" (1744 komp., 1745

aufgef.) liegt die bekannte Erzählung aus Ovids Metamorphosen zugrunde. Der Text stammt von Th. Broughton und hat den Vorzug, eine wirklich tragische Idee zu enthalten. Freilich der eigentliche Held ist nicht der Träger der Titelrolle, der erst am Ende unser Interesse in höherem Grade beansprucht, sondern die durch Eifersucht verblendete Dejanira. Gleichwie in der „Semele" ist auch hier der Chor nicht zum Träger der dramatischen Idee gemacht.

Nach Händels Tod wird das Oratorium mit gleichem Eifer weiter gepflegt, und noch heute gilt England als das klassische Land der Oratorienaufführungen. Im Sinne der Händelschen Tradition wirkt Boyce, der bereits 1743 mit einem Oratorium „Salomon" hervortritt, das manchen Händelschen Zug aufweist. Dies gilt gleichfalls von Smith, von dem wir u. a. ein „Paradise lost" (1758) und eine „Rebecca" (1761) haben. Genannt seien ferner „The cure of Saul" (Dichtung von Brown, von dem noch die Rede sein wird) von Dr. S. Arnold und von Stanley der „Zimri" (1760).

Das deutsche Oratorium wurzelt in der Passionshistorie, und zwar nicht in der sog. Motettenpassion, in welcher die Leidensgeschichte ausschließlich mehrstimmig vorgetragen wird, sondern der Choralpassion. Bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts werden den Passionsfeiern zum Osterfest Auferstehungshistorien angegliedert. Ein wichtiges Dokument aus jener ältesten Zeit ist die des Scandellus (um 1570). Auf ihm fußt Nicolaus Rosthius (1598). Ebenso Heinrich Schütz mit seiner „Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung" (1623). Auch er läßt die Partien der Einzelpersonen noch nicht von Solisten singen, sondern setzt sie als Duette. Jedoch macht er sich die Errungenschaften der nuove musiche zunutze. Als erstes deutsches Oratorium kann sein „Weihnachtsoratorium" (Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Jesu Christi 1664) gelten. Hier gibt er nicht eine einzelne Szene in Dialogform, sondern verknüpft verschiedene zu einem Ganzen.

Im Gottesdienst finden außer den Evangelienhistorien Dialoge Verwendung, wie sie Joh. Erasmus Kindermann, Hammerschmidt, Weckmann, Chr. Bernhard, Schütz u. a. geschrieben haben. Andr. Fromm in Stettin macht in seinem als actus musicus bezeichneten Dialog „De divite et Lazaro" (1649) den Versuch, den Dialog ähnlich wie Carissimi durch Einfügung von Episoden zu erweitern. Die Verwendung der Dialoge außerhalb des Gottesdienstes ist noch im 17. Jahrhundert wenig üblich. Bestätigt ist sie vorläufig nur für Hamburg, wo Matthias Weckmann mit seinem 1660 gegründeten collegium musicum bis 1674 wöchentlich Konzerte veranstaltet. Ferner sind hier die durch Buxtehude 1773 eingeführten Lübecker Abendmusiken zu nennen. Deutliche Spuren für die Pflege des Oratoriums finden sich auch in Königsberg, für das Sebastiani zwei Oratorien (1672) schreibt. Alle diese Tatsachen beweisen, daß das deutsche Oratorium seinen Ausgang von Norden her nimmt.

Johann Mattheson, 1715—1728 Musikdirektor am Hamburger Dom, hat hier mit 29 Oratorien eine schier unglaubliche Fruchtbarkeit entfaltet. Ihm gebührt das Verdienst, das Oratorium in Hamburg populär gemacht zu haben. Als Komponist ist er trotz mancher ihm unterlaufenden Geschmacklosigkeiten und Uebertreibungen, die zum großen Teil auf Rechnung der sensationsfreudigen Hamburger Oper zu setzen sind, bedeutend, sowohl in tief empfundenen Arien, die stellenweise an Händel und Bach gemahnen, wie in den ausdrucksvollen Rezitativen mit ihren gelegentlichen Ueberraschungen in der Instrumentalbegleitung, als auch in den Chören, die sich weniger durch kunstvolle Faktur als durch dramatische Kraft auszeichnen. Reinhard Keisers, des berühmten Opernkomponisten, Oratorium „David" (1728) steht als Ganzes nicht hoch, enthält aber zahlreiche geniale Einzelzüge; er knüpft an italienische Vorbilder an (vielleicht Contis David s. o.), ohne sie jedoch zu erreichen. Georg Phil. Telemann zeigt sich in seinem „Tag des Gerichts" (1761) als glänzender Schilderer elementarer Ereignisse und leidenschaftlicher Erregungen, enttäuscht aber, wo es gilt, verinnerlichten musikalischen Ausdruck zu geben. Nach seinem Tode (1767) veranstaltet Ph. E. Bach die Konzerte und bringt außer Werken anderer Meister sein eignes „Die Israeliten in der Wüste" (1775) zur Aufführung. Am besten sind die Rezitative, während er in seinen Arien einem durch die neue kantable Art bereits antiquierten abgerissenen Stile huldigt. Immerhin werden die Mängel durch starkes Temperament teilweise ausgeglichen.

In Lübeck werden die Abendmusiken seit 1707 von Joh. Christ. Schieferdecker, nach dessen Tode (1732) bis 1757 von Joh. Paul Kunzen fortgesetzt. Von beiden ist außer Textbüchern nichts von ihren oratorischen

Werken erhalten. Der Sohn des vorigen, Adolf Karl Kunzen (bis 1772) ist in seinen zwölf Oratorien keineswegs überall bedeutend, dokumentiert aber in Einzelheiten den originellen Künstler. Vor allem in der Entfaltung von Chorwirkungen steht er weit über den genannten Hamburger Komponisten. Mit seinem Nachfolger J. W. von Königslöw gelangen wir bereits über die Schwelle des neuen Jahrhunderts. Anfangs noch in den Bahnen Kunzens wandelnd, verrät er in seinem „Tod, Auferstehung und Gericht" (1790) bereits den Einfluß Mozarts.

Im übrigen Deutschland ist die Oratorienpflege außer in Frankfurt a. M., wo Telemann 1712—21 wirkt, lange Zeit nicht erheblich. Selbst in Leipzig, wo die Passion in hoher Blüte steht, bringt man dem Oratorium nur geringes Interesse entgegen, so daß J. S. Bach keine Veranlassung hat, sich ihm zuzuwenden. Sein sog. „Weihnachtsoratorium" ist so stark mit religiösen Betrachtungen durchsetzt, die den Fortgang der Handlung verwischen, daß man es nicht als eigentliches Oratorium ansprechen kann.

Hoher Wertschätzung als Oratorienkomponist erfreut sich zu seiner Zeit der in Magdeburg wirkende Joh. Heinrich Rolle, der außer seinen Passionsmusiken 17 Oratorien geschrieben hat, von ihm selbst teilweise als musikalische Dramen bezeichnet. Diese Wertschätzung ist durchaus berechtigt, denn Rolle versteht es mit Meisterschaft, die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten, als Solo und Chorgesang, Rezitativ und Arie, frei von Schematismus im Dienste der dramatischen Idee zu verwenden. Auf Grund seiner musikdramatischen Begabung hat man ihn sogar mit Gluck verglichen. Am klarsten zeigen sich diese Eigenschaften in seinem „Lazarus" (1779) und in „Thirza und ihre Söhne" (1781). Der von ihm beeinflußte J. Christ. Kühnau („Weltgericht" 1784) erreicht ihn nicht annähernd an treffender Charakteristik. Ein kräftiges Talent ist der von Mozart hochgeschätzte Eberlin („Der verlorene Sohn" u. a.), der in eigentümlicher Weise italienische und deutsche Stilelemente vereinigt. Von ihm durchaus abhängig ist Mozart, der den ersten Teil des Oratoriums „Die Schuldigkeit des ersten Gebots" (1766; also mit 10 Jahren!) geschrieben hat (der zweite ist von Mich. Haydn, der dritte von Aldgasser).

Zum Verständnis des um die Mitte des 18. Jahrhunderts neben dem biblisch-historischen auftauchenden sentimentalen Oratoriums müssen wir noch einmal kurz auf die Zeit zurückgreifen, als Händel vom Schauplatz abtrat. Schon zu sein'n Lebzeiten werden Stimmen laut, die sich zwar nicht gegen seine Musik, wohl aber gegen das Oratorienprinzip überhaupt wenden. Die neue Richtung steht in engem Zusammenhang mit den Strömungen der Literatur. Es ist eine Zeit der Empfindsamkeit, des gesteigerten Naturgefühls, des Strebens nach vertiefter Religiosität. Der Name Klopstock kennzeichnet das Zeitalter. Wenn auch Klopstock selbst keine Oratorien verfaßt hat, ist doch sein Einfluß unverkennbar; er äußert sich einmal in dem Eindringen mystischer Elemente, sodann in der Vorliebe der Oratorienkomponisten für Idyllen. Der als Textdichter (s. o.) schon erwähnte Dr. Brown ist einer der ersten, die bemüht sind, einen neuen Oratorienstil zu inaugurieren. Andre wirken in demselben Sinne. An Stelle dramatischer Entwicklung tritt ein Ueberwiegen des lyrischen Elements. Trotz alledem gelingt es nicht, das im bisherigen Oratorium positiv Erreichte beiseite zu stellen, und die Versuche, die Erzählerrolle zu eliminieren, zeigen deutlich die Verlegenheit der Vertreter der neuen Richtung. Man sehe z. B., wie Herder sich in seiner „Auferstehung des Lazarus" zweier sog. Zuschauer bedient. Wie wenig man trotz allem Theoretisieren und Polemisiren über den Begriff des Oratoriums zur Klarheit gelangt ist, zeigt das unsichere Tasten in der Namengebung. Da findet man bald die Benennung „geistliche Kantate", bald „biblisches Gemälde" oder einfach „Singstück". Ja, J. A. P. Schulz bringt sogar die Bezeichnung „lyrisches Drama". Aber eine positive Errungenschaft hat das neue Oratorium zu verzeichnen: Es emanzipiert sich von der Kirche mehr und mehr und findet seinen Platz in selbständigen Konzerten, wo es den ernst strebenden Dilettantenchören Gelegenheit bietet zu gutem Musizieren.

In der Musik findet die veränderte stilistische Auffassung des Oratoriums ihren Ausdruck in einer wesentlichen Vereinfachung nach der formalen und inhaltlichen Seite. Andrerseits zeigt es eine stilistische Unsicherheit, insofern es zwischen der Ausdrucksweise der italienischen, französischen und deutschen Oper, des deutschen Singspiels und des Liedes hin- und herschwankt. Die Passionsoratorien und Kantaten können an dieser Stelle übergangen werden; von den Auferstehungsoratorien nennen wir Ramlers „Auferstehung und Himmelfahrt" (eine Fortsetzung seines u. a. von Graun 1755 komponierten „Tod

Jesu"), das mehrfach in Musik gesetzt ist, so von Telemann (1760), Agricola, Scheibe, P. E. Bach, Zelter. Berühmt war seinerzeit die P. E. Bachsche Komposition, die in ihren von leidenschaftlicher, packender Charakteristik erfüllten Arien, ihren effektvollen Chören und ihrer glänzenden Instrumentationstechnik zum erstenmal deutlich auf das Vorbild des Händelschen Messias weist. Unter den Weihnachtsoratorien, die der Neigung für die Idylle besonders entgegenkommen, haben es die von Westenholz (1765) und Türk (1782), beide auf Ramlers Dichtung „Hirten bei der Krippe zu Bethlehem", zur größten Verbreitung gebracht.

Das deutsche Oratorium von Haydn bis auf die Gegenwart.

Hatte das Oratorium des ausgehenden 18. Jahrhunderts unter dem Schwanken zwischen dramatischer und lyrischer Auffassung gelitten, wobei gewöhnlich eine von beiden allzu einseitig in den Vordergrund gerückt wurde, so liefert Haydn mit der „Schöpfung" (1798) zum erstenmal wieder ein echtes Oratorium. Es ist bezeichnend, daß der Text aus England stammt. Er ist von Lindley nach Miltons Verlorenem Paradies eingerichtet und entspricht durchaus der u. a. von Dr. Brown vertretenen Auffassung. Die deutsche Uebersetzung hat der mit Haydn befreundete Baron van Swieten besorgt. Selten hat ein Werk so zündend eingeschlagen, wie die „Schöpfung", die dem greisen Meister Ehrungen über Ehrungen eingetragen hat. Die Fülle der Melodien in den Arien, die meist mehr zum Lied als zur Arie neigen, die geniale Art, instrumentale Naturschilderung mit Gesang zu verbinden, ohne diesen zu erdrücken, die so natürlich erscheinende und doch in Wahrheit überaus kunstvolle modulatorische Verknüpfung der einzelnen Sätze, die lebensvollen Chöre, unter denen die großen Fugen „Denn er hat Himmel und Erde bekleidet" und „Des Herren Ruhm bleibt ewig" von Haydns Studium Händelscher Werke Zeugnis ablegen, alle diese Umstände haben der „Schöpfung" eine bis heute um nichts verminderte Lebenskraft gesichert. Auch „Die Jahreszeiten" (1801) weisen nach England. Das Textbuch ist wieder von van Swieten, diesmal nach Thomsons „The seasons" bearbeitet. Inhaltlich sind deutliche Beziehungen zu Telemanns „Die vier Jahreszeiten" und Händels „Allegro e Pensiero" vorhanden. Statt Oratorium wäre die Bezeichnung Kantatenzyklus angebrachter. Auch hier nimmt Haydn die Gelegenheit wahr, als Naturschilderer zu glänzen, im Gegensatz zu den groß angelegten Bildern des vorigen Werkes mehr als Genremaler.

Haydns beide Oratorien mit ihrem Gemisch von naivem Humor und tiefer Religiosität haben keine Schule gemacht, vielmehr bedeutet das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine Periode des Stillstandes. Der Grund sind nicht nur die ungünstigen politischen Verhältnisse, sondern vor allem die religiöse Indifferenz der Zeit. Erst mit dem Aufkommen einer neuen supranaturalistischen Strömung, die auf den Glauben an eine göttliche Offenbarung zurückgreift, setzt die Oratorienproduktion wieder ein. Charakteristisch für die neue Aera ist der Hang zu Stoffen, in denen übersinnliche Wesen, Engel und Teufel, eine Rolle spielen. Joseph Eyblers „Die vier letzten Dinge" (1810) und Maximilian Stadlers „Das befreite Jerusalem" (1813) stehen am Anfang der Bewegung. Ein wesentlicher Bestandteil hier und in den Werken der Folgezeit sind die Chöre guter und böser Geister, die man bei allen erdenklichen Gelegenheiten in die Handlung hereinzieht. Das Gute daran ist die Bevorzugung des Chors, für den Händel als Ideal vorschwebt. Unverkennbar ist das bei Bernh. Klein der Fall, dessen drei Oratorien „Hiob" (einteilig 1820), „Jephtha" (1828) und „David" (1830) eine Zeitlang Repertoirestücke der deutschen Musikfeste gewesen sind. Seine Erfolge werden bald überholt und vergessen gemacht durch Friedrich Schneider, der seinen Zeitgenossen schlechthin als der Meister des Oratoriums gilt. Sein noch zu Mendelssohns Zeit gefeiertes „Weltgericht" (1820) zeigt alle dieser Kompositionsgattung eigentümlichen Zügen in hervorragendem Maße. Der Text von H. Seidel leistet an überreizter Phantasie das Möglichste. Das Hauptgewicht der musikalischen Durcharbeitung verlegt Schneider in die Chöre. Der Ariengesang wird aufs äußerste eingeschränkt. Die Folge ist, daß es an Ruhepunkten fehlt, der Hörer sieht sich beständig neuen Eindrücken gegenüber die oft unvermittelt oder durch instrumentale Ritornelle verbunden nebeneinanderstehen. Daß Schneider ein temperamentvoller und formensicherer Musiker ist, ist nicht zu bezweifeln. Auf der andern Seite aber enttäuscht die nicht immer gerade originelle Melodik, in der er sich stark an Haydn sowie die Meister der romantischen Oper anlehnt. In gewisser Weise als Ergänzung Schneiders kann man Spohr bezeichnen. Auch er ist heute als Oratorienkomponist so gut wie vergessen.

Bei packenden, hochdramatichen Szenen, die Schneiders Stärke sind, versagt er. Seine Fugen lassen erkennen, wieviel Mühe sie gekostet. Wo es gilt, weiche, empfindsame Melodien zu erfinden, ist er in seinem Element. Daher bietet er in „Des Heilands letzte Stunden" (1835) sein Bestes. Weniger erfreulich sind „Die letzten Dinge" und „Babylons Fall". Besonders letzteres ist ein Beweis dafür, daß das Oratorium seinem Naturell nicht liegt.

Um die 30er Jahre beginnt das Interesse an Weltgerichtsstoffen merklich nachzulassen. Man ist der Gebilde einer bis ins Krankhafte gesteigerten überreizten Phantasie überdrüssig und verlangt Wahrheit und Subjektivität des Empfindens. Der theologische Supranaturalismus wird abgelöst durch die Ideen der Jungromantiker, die auch im Oratorium ihren Niederschlag finden. In diesem Sinne sind des Balladenmeisters Carl Loewe Oratorien eine Tat, die auf die spätere Produktion nicht ohne Nachwirkung geblieben ist. „Die Festzeiten" (1825—36) sind Kantaten für die Hauptkirchenfeste und können hier übergangen werden. „Die Zerstörung Jerusalems" (1829) zeigt ihn sogleich als den echten romantischen Oratorienkomponisten, als Meister dramatischen Gestaltens. Es verlangt einen für seine Zeit außerordentlichen Apparat, nicht weniger als acht Chöre, dazu ein modernes Orchester. Die Chorsätze und Rezitative sind Muster überzeugender Realistik. Es ist bezeichnend, daß Kritiker vom Schlage eines Fink und Rellstab der Bedeutung des Werkes vollkommen verständnislos gegenüberstanden; unter denen, die es zu würdigen wußten, steht an erster Stelle Spontini, der es 1832 in Berlin unter einmütigem Beifall des Publikums aufführte. Loewe hat die ursprüngliche Kraft in seinen späteren Oratorien selten wieder erreicht. „Die Siebenschläfer" (1833) sind darum wichtig, weil er hier die Legende dem Oratorium wieder nutzbar macht. Das Wunderbare, Romantische der Legende mußte Loewe, der dazu seit früher Jugend neigte, besonders anziehen, brachte ihn aber gleichzeitig in Gefahr, über dem Ausmalen der Einzelheiten den dramatischen Zusammenhang zu verlieren. Dem ist er tatsächlich nicht entgangen. Den Hauptteil der Schuld trägt sein Dichter Ludwig Giesebrecht, dem er sich in der Folge allzu kritiklos ausliefert. Trotzdem finden gerade „Die Siebenschläfer" den einstimmigen Beifall der Kritik. An einem Ueberwiegen des Lyrischen, Genrehaften, kranken auch der „Gutenberg" (1837), „Palestrina" (1841) und „Johann Hus" (1842). Besser ist „Der Meister von Avis" (1843). Der Text allerdings, den Giesebrecht nach Calderons „Il principe constante" verfaßt hat, ist ein Zwitter zwischen Oper und Oratorium. Ein außerordentlicher Wurf gelingt Loewe mit dem „Hiob" (1848), den K. Anton (1911) für seine „beste und größte Schöpfung" erklärt. Hier wendet sich L. vom Oratorientypus Giesebrechts entschieden ab, „insofern das Genrehafte zugunsten des Balladischen völlig zurücktritt." — Nach annähernd 25jähriger Pause wendet er sich im „Polus von Atella" (1856—60) zum zweiten Male dem Legendenoratorium zu; diesmal hat Giesebrecht mehr Geschick bewiesen und alles Opernhafte beiseite gelassen. Ein interessantes Experiment sind die beiden für Männerchor geschriebenen Oratorien „Die eherne Schlange" (1834) und „Die Apostel von Philippi" (1835), in denen auf jegliche Instrumentalbegleitung verzichtet ist. Mit diesen Männerchororatorien findet er sogleich Nachfolger, die aber die Instrumentalbegleitung, Klavier, Orgel oder Orchester, wieder einsetzen, so A. B. Marx „Am Tage Johannis des Täufers" (1834), Julius Otto „Hiob" (1835), K. E. Hering „David" (1838). Einzig Rich. Wagner folgt ihm auch darin, daß er in „Das Liebesmahl der Apostel" wenigstens den ersten Teil vom Chor a capella singen läßt.

Unter den Nachfolgern Loewes auf dem Gebiet des Legendenoratoriums verdient Rungenhagen genannt zu werden, der in „Die heilige Cäcilie" (1842) eine Reihe poetischer Tonbilder entwirft. Am gelungensten sind die Chöre. Sein Schüler Hermann Küster lehnt sich in der „Erscheinung des Kreuzes" (1844) unmittelbar an ihn an. Weit selbständiger und dem modernen Musikempfinden näherstehend ist „Die ewige Heimat". In den hervorragendsten Werken der Literatur des Legendenoratoriums gehört Franz Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" (1862). Liszt steht prinzipiell auf dem Standpunkt, daß die Bedingungen, die ein für die Bühne gedachtes Drama erfüllen muß, für das Oratorium nicht Geltung haben. Und doch ist es auch ihm nicht gelungen, mit seiner „Elisabeth" einen unanfechtbaren Typ aufzustellen. Die Einheiten von Zeit und Ort sind in der in sechs Bildern vorüberziehenden Dichtung von Otto Roquette ignoriert, was an sich kein Fehler zu sein braucht. Aber die einzelnen Szenen stehen in zu geringem inneren Zusammenhang, die gezeigten Vorgänge haben mehr äußeres als psychologisches Interesse. Liszts musikalische Sprache neigt zu einer thea-

tralischen Art, die im Oratoirum als deplaziert zu bezeichnen ist. Sie drängt mit ihrer Prägnanz geradezu zur szenischen Darstellung. Den ungetrübtesten Genuß gewähren die Monologe der Elisabeth. Daß Liszt als Musiker durch lebendige Rhythmik und seine Harmonik stark interessiert, ist selbstverständlich; vor allem bietet ihm der mystisch-romantische Stoff Gelegenheit, in stimmungsvollen Tonbildern seine Meisterschaft als Orchesterkolorist zu bewähren. Von außergewöhnlicher historischer Bedeutung ist Liszt durch seinen mit ebensoviel Glück als Geist unternommenen Versuch geworden, Elemente aus der liturgischen Musik der katholischen Kirche, dem modernen Oratorium dienstbar zu machen. Sein groß angelegter und musikalisch hochbedeutender „Christus“ ist nach dieser Richtung hin ein Wurf von außerordentlicher Kühnheit. Den von Loewe und Liszt wieder betretenen Weg beschreitet auch **Rheinberger** in seinem „Christophorus“ (1885), der sich durch Einheit der Konzeption auszeichnet.

Einen der größten und anhaltendsten Erfolge des 19. Jahrhunderts hat **Mendelssohn** mit zwei Werken zu verzeichnen. Der „**Paulus**“ (1836) wird bei seinem Erscheinen sogleich fast einstimmig als Meisterwerk begrüßt. Einer seiner Hauptvorzüge ist der einheitliche Stil, den die Zeitgenossen als vorteilhaften Gegensatz zu der Fr. Schneiderschen Buntheit gebührend vermerken. Die Chöre können eine gewisse innere Verwandschaft mit Händel nicht verleugnen, ohne doch unselbständig zu sein. Es ist im Sinne Schneiders, wenn Mendelssohn für die Sologesänge statt der ausgeführten Arie die kürzere Cavatine bevorzugt. Die Instrumentation zeigt den echten Romantiker. Ein Zeichen der zu Mendelssohns Zeit noch herrschenden Unklarheit in der Aesthetik des Oratoriums ist die Verwendung des Chorals, den er mißverständlich aus der Passion herübernimmt, die aber im Grunde nichts mit dem Oratorium zu tun hat, sondern der Liturgie angehört. Der „Elias“ (1846) ist abgeklärter, in der Auffassung noch vertieft. Der Choral ist nur durch originale im Choralton abgefaßte Chorsätze vertreten. Im Elias selbst hat Mendelssohn einen Charakter gezeichnet, der weit stärker als der Paulus persönliches Interesse beansprucht. Durch die ausschließliche Benutzung des Bibelworts in beiden Werken hat sich M. eine unnötige Beschränkung auferlegt; sie ergibt sich gleichfalls aus der mißverständlichen Auffassung der Passion und des Händelschen „Messias“, der als Ausnahmeerscheinung auf dem Gebiet des Oratoriums, nicht als Typus zu gelten hat. Daß auch eine abweichende Auffassung berechtigt ist, zeigt Loewe mit seinen historischen Oratorien. Wenn sich trotzdem die Ansicht, als sei das Bibelwort eine Condicio sine qua non beim Oratorium, noch lange hält, so hat das seinen Grund in der Autorität Mendelssohns. Dieser Richtung gehören F. Hillers „Zerstörung Jerusalems“ (1840) und A. B. Marx' „Mose“ (1841) an.

Der Einfluß Rich. Wagners macht sich um die 70er Jahre insofern geltend, als man dem biblischen Oratorium ,das in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ als „naturwidrige Ausgeburt“ gebrandmarkt wird, mit Mißtrauen entgegenkommt, um sich dem mythologichen und historischen zuzuwenden. Um so anerkennenswerter ist der Mut derjenigen Komponisten, die trotzdem das biblische Oratorium weiter pflegen. „Der Fall von Jerusalem“ (1875) von **Martin Blumner** ist lange Repertoirestück der Berliner Singakademie gewesen; Chor- und Orchestersatz verraten den vornehmen, trefflich geschulten Musiker. Im übrigen aber läßt das Werk Originalität vermissen und ist von Händel und Mendelssohn abhängig. Der „Christus“ von Fr. **Kiel** hat sich dank seiner größeren Selbständigkeit bis heute gehalten. Der modernen Zeit näherstehend ist **Ludwig Meinardus** „Luther in Worms“ (1872), der bereits den Einfluß der neudeutschen Schule spüren läßt. Aug. **Klughardts** „Zerstörung Jerusalems“ (1899) und „Judith“ sind zu sehr auf den äußerlichen Effekt gestellt, als daß sie auf die Dauer zu interessieren vermöchten. Eine wertvolle Erscheinung ist der „Manasse“ des Schweizers Fr. **Hegar**. Mit Geschick ist darin der ethische Grundgedanke der Gattentreue durchgeführt. Ein echtes Oratorium im Händelschen Sinne ist der „Moses“ von **Max Bruch** (1894), dem ein ausschließlich der Bibel entnommener Text von Fr. Spitta zugrunde liegt. **Georg Schumanns** „Ruth“ (1907) steht in Melodik, Rhythmik und Harmonik ganz auf dem Boden der Moderne. Ob es berechtigt ist, die kleine idyllische Szene aus der Bibel zum Vorwurf eines mit allen Mitteln arbeitenden großen Oratoriums zu nehmen, mag dahingestellt bleiben. Einen Gedanken, den bereits Fr. Schneider in seinen Christus-Oratorium zum Teil verwirklicht hatte, hat **Felix Draeseke** wieder aufgenommen, indem er die Behandlung des gesamten Lebens Jesu auf eine Tetralogie verteilt. Sein

„Christus" (1905), als Mysterium bezeichnet, knüpft, wie Phil. Wolfrums „Weihnachtsmysterium" (1898) an das liturgische Drama des Mittelalters an. Es ist hinsichtlich der hohen Ansprüche an Ausführende und Hörende, des Aufwandes an musikalischer Arbeit (die Kontrapunktik feiert die höchsten Triumphe) ein hochbedeutendes Werk, das aber durch das Ueberwiegen des epischen Elements ermüdet. — Eigenartig wegen des Stoffes, der ein theologisches Problem, das Verhältnis von Wissen und Glauben, behandelt, ist Aug. Bungerts „Warum? Woher? Wohin?" (1908). Es zeigt, wie auch das jüngste Oratorium wieder im Zusammenhang mit dem religiösen Leben der Zeit steht und spiegelt das vorhandene Ringen nach neuen religiösen Idealen wieder.

Das weltliche Oratorium hatte seit Haydns „Jahreszeiten" außer in Stadlers „Befreitem Jerusalem" und den ihm folgenden Versuchen Loewes nur geringe Pflege erfahren. Neue Ansätze finden sich in den zahlreichen seit Anfang des Jahrhunderts auftauchenden dramatischen Kantaten sowie den Ende der 30er Jahre üblich werdenden Chorballaden. Robert Schumann eröffnet die Reihe mit „Das Paradies und die Peri" (1843); die Schwierigkeiten, die in der Buntheit des Textes liegen, hat er als Musiker genial überwunden und ein Werk von größter Einheitlichkeit geschaffen. Der Reichtum der Melodien hat ihm gleich beim Erscheinen im Gewandhaus aller Herzen gewonnen. Nachfolger findet Schumann vor allem im Ausland, so Niels Gade in der „Psyche" (1882), der sich auch hinsichtlich des Stoffes deutlich an ihn anlehnt.

In Deutschland wird die Produktion um die 70er Jahre außerordentlich rege. Vorzüglich begeistert man sich für die Heroen der Mythologie und der antiken Geschichte. Das dramatische wird wieder stärker betont. Max Bruch hat mit seinem „Odysseus" (1872) in zehn Bildern eine Reihe großzügig entworfener Szenen hingestellt und sich in bemerkenswerter Weise vor kleinlicher Detailmalerei gehütet. „Arminius" (1877) ist unbedeutender. Treffliche Chöre enthält der „Achilleus" (1885), dessen Text (von Bulthaupt) eine Folge farbenprächtiger Bilder bietet. Einheitlichere dramatische Führung zeigt der an Bruch anknüpfende Georg Vierling, von dem der „Alarich" erwähnt sei. Heinrich Hofmanns „Prometheus" (um 1885), „Jungfrau von Orleans" und „Editha" (1890) haben nur als Beiträge zum Wagnereklektizismus Interesse. Die Heroen des Nordlands zitiert Bruch in seinem „Frithjof" (1864), nach ihm Carl Reinecke im „Hakon Jarl" (1876), Arnold Krug in „Sigurd" und Krug-Waldsee im „König Rother". Die dramatischen Helden des Sophokles verwertet Theodor Gouvy in mehreren sog. „dramatischen Konzertwerken", die eine hohe Meinung von der musikdramatischen und tonmalerischen Begabung des Komponisten rechtfertigen. Karl Adolf Lorenz wendet sich in sieben Oratorien, darunter „Crösus" (um 1890), vorwiegend der Weltgeschichte zu. Auch er vertritt die dramatische Richtung, berücksichtigt aber daneben auch die besonderen Eigentümlichkeiten des Oratoriums, indem er der Stimmung Gelegenheit gibt zu längerem Verweilen. Der „Totentanz" von Felix Woyrsch behandelt in fünf Bildern das Thema des Sterbens. Der Komponist (und Dichter zugleich) beherrscht das Wagnersche Orchester und ist auch satztechnisch in allen Sätteln gerecht. Interessant ist die vielgestaltige Rhythmik, wirkungsvoll mancher Chor; Enttäuschung bereitet die mangelnde Originalität. Ein Hauptmangel des Werkes ist, daß es allzusehr auf äußerliche Wirkungen eingestellt ist, die dem Musikdrama vorbehalten bleiben sollten. Dieser Punkt ist überhaupt symptomatisch für die Auffassung gewisser Oratorienkomponisten. Sie vergessen, daß, wo es in der Oper gilt, äußere Erscheinungen möglichst realistisch darzustellen, es im Oratorium darauf ankommt, diese in das seelische Erleben zu projizieren.

Die ausländische Oratorienliteratur des 19. Jahrhunderts. In Frankreich fand das Oratorium in den seit 1725 bestehenden concerts spirituels erst durch Gossec Aufnahme, der diese 1773 einer Reorganisation unterzog. Er selbst steuerte drei Oratorien bei, unter denen „La nativité" besonders interessiert wegen eines von Rich. Wagner im „Liebesmahl" wieder aufgenommenen Effektes, der Verwendung eines aus der Höhe erklingenden unsichtbaren Chores. An die mittelalterlichen Mystères knüpfte Lesueur an mit verschiedenen kleinen, dem Gottesdienst einzugliedernden Oratorien. Umfangreicher, aber ebenfalls auf liturgischer Grundlage aufgebaut, sind die drei Krönungsoratorien zur Krönung Napoleons (1804). Alle entzücken durch ausgesucht feine Instrumentation. Lesueurs Schüler, H. Berlioz, ist mit einer Trilogie „L'enfance du Christ" (1854) vertreten, die feine romantische Stimmungsbilder enthält und das Vorbild Lesueurs deutlich erkennen läßt. Gleichfalls an die Tradition der französischen My-

sterien schließt sich der „Christus“ (um 1866) von Franz Liszt an, der darum hier nochmals Erwähnung finden soll. Aus dieser Beziehung heraus erklärt sich die Verarbeitung liturgischer Melodien, die durch die Verbindung mit modernster Ausdrucksweise noch wirksamer hervorgehoben sind, und die Verwendung der lateinischen Sprache. Trotz der Vereinigung heterogener musikalischer Elemente ist der „Christus“ ein Werk von größter Geschlossenheit infolge der durchgeführten thematischen Arbeit, und wer an der schöpferischen Kraft Liszts Zweifel hegt, wird hier eines Besseren belehrt. Auf Listzs Vorbild gehen zurück Gounod mit „La rédemption“ (1882 aufgef.) und „Mors et vita“ (1885), Jules Massenet mit „Eve“ (1875), „La vierge“ (1880) und „La terre promise“ (1900), Werken, in denen im Gegensatz zu Liszts „Christus“ tief empfundene Musik und grobe Theatereffekte nebeneinanderstehen. Dezenter in der Tonmalerei ist „Le déluge“ (1875) von Saint-Saëns, das auch im Ausland Beifall gefunden hat. Einen vereinzelten Erfolg hat César Franck mit „La rédemption“ (1872) und „Les béatitudes“ (1880) gehabt. Gabriel Piernés „Kinderkreuzzug“ (1904) hat in erster Linie durch raffinierten Kolorismus die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt.

Teils französischen Vorbildern folgend, teils an deutsche anknüpfend, sind die Oratorien des vlämischen Komponisten Peter Benoit. Um einen wertvollen Beitrag hat Edgar Tinel das Legenden-Oratorium bereichert mit seinem „Franziskus“ (1888), der weit mehr als Liszts „Elisabeth“ dem Charakter des Oratoriums entspricht. Der Erzähler ist wieder eingeführt und dem Chor übertragen. Von realistischen Uebertreibungen hält sich Tinel fern, dazu ist er ein erfindungsreicher musikalischer Kopf.

In England war die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Zeit der Improduktivität. Die wenigen Komponisten, die einigen Erfolg hatten, schlossen sich, einer Neigung des englischen Publikums entsprechend, an Händel, und, nachdem Mendelssohn Fuß gefaßt, an diesen an. Auch der als Gegner Mendelssohns auftretende H. Hugh Pieson mit seinem „Jerusalem“ (1852) und „Hezekiah“ (1869) vermag nicht zu interessieren. Mehr Erfolg hatte der an Händels „Athalia“ sich anlehnende „Joash“ (1863) von Edward Silas und „The woman of Samaria“ (1867) von W. Sterndale-Bennet. Modern sind Julius Benedict in „St. Peter“ (1870) und Alexander Macfarren, der mit seinen dramatisch geschickt entworfenen „St. John the baptist“ (1873) die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Wesentliche Verdienste um die Weiterbildung der Gattung haben sich einige neuere Meister erworben. Zunächst Alexander Mackenzie, der in „The rose of Sharon“ (1884) eine erfreuliche Bereicherung des Stoffes bietet, indem er sich dem Romantischen zuwendet. Die Melodik und das Orchesterkolorit verraten stellenweise Gounods Vorbild. Das Mysterium „Bethlehem“ enthält Partien von hoher Schönheit, leidet aber unter einer gewissen Monotonie infolge des Mangels an gegensätzlichen Stimmungen. Große Popularität genießt in England „The golden Legend“ (1886) von Arthur Sullivan, der diesseits des Kanals meist nur als Operettenkomponist bekannt ist. Die bei Mackenzie beginnende Kultivierung des Romantisch-Mystischen greift jetzt auch auf biblische Stoffe über. „Judith“ (1888), „Job“ 1892) und „King Saul“, drei wertvolle Oratorien von Hubert Parry, der sich als Meister der Form erweist, zeigen dies. Von monumentaler Größe sind die Chöre, eine Erscheinung, die gerade für England, das klassische Land des Chorgesangs, charakteristisch ist. Vollkommen selbständig, d. h. nicht in Nachahmung Händelscher und Mendelssohnscher Eigenart befangen, erscheint C. V. Stanford in „The three holy children“ (1885) und „Eden“ (1891). Zwar hat er sich die Errungenschaften der neueren Meister, insbesondere das mystische Element Liszts und die Harmonik und den Orchesterkolorismus Wagners zu eigen gemacht, vereinigt sie aber kraft seiner Persönlichkeit zu einer harmonisch geschlossenen Einheit. Eine noch größere Rolle spielt das Phantastisch-spezifisch Mystisch-Katholische in Edward Elgars „The dream of Gerontius“ (1900). Elgar ist ein glänzender Kolorist und räumt dem Orchester eine dominierende Stelle ein. Die musikalische Sprache ist psychologisch höchst differenziert. In seinen beiden folgenden „The Apostles“ (190[illegible]) und „The Kingdom“ wendet er sich wieder der biblischen Historie zu, doch ist die mangelnde Geschlossenheit der Anlage in den zahlreichen aneinandergereihten Szenen ein merklicher Nachteil. Als Nachfolger Elgars sind zu nennen H. Walford-Davies mit dem auf das mittelalterliche Mysterium zurückweisenden „Everyman“ (1904) und Alexander M. Maclean mit „The annunciation“ (1909). — In Amerika hat H. W. Parker mit zwei Oratorien, „Hora novissima“ (1892) und

„The legend of Christopher" (1898) Erfolge zu verzeichnen.

Das italienische Oratorium des 19. Jahrh. bewegte sich lange in absteigender Linie. Anwartschaft auf Erfolg hatten nur Komponisten, die sich in der Oper bereits einen Namen gemacht haben. Einen vorübergehenden Erfolg hatten zu verzeichnen Pietro Raimondi mit seinem Tripeloratorum „Giuseppe" (1852, aus drei Oratorien bestehend, die nach Belieben einzeln oder gleichzeitig (!) aufführbar sind, und Jacopo Tomadini mit der „Resurrezione di Christo" (1864). Neue Wege beschritt Lorenzo Perosi, der sich von der üblich gewordenen theatralischen Auffassung entschieden abkehrte und an die lateinischen liturgischen Dialoge anknüpfte. Die Instrumentation läßt das Zeitalter Liszts und Wagners spüren. Giov. Tebaldini und Alfr. Ambrogio, die Perosis Spuren folgten, fielen bald der Vergangenheit anheim. Größeres Interesse findet Hartmann von an der Lan-Hochbrunn, dessen Oratorien unter Verzicht auf dramatische Entwicklung fast ausschließlich der Betrachtung gewidmet sind. Mitten in der modernen Musikübung steht Enrico Bossi. Er verzichtet darauf, Kirchenmusik zu bieten und behält in seinen Oratorien „Canticum canticorum" (1900) und „Il paradiso perduto" (1903) vor allem den Punkt im Auge, die poetischen Stimmungen mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln musikalisch auszubeuten. Daß er auch die deutschen Meister der Gegenwart studiert hat, läßt das an zweiter Stelle genannte Werk erkennen. Zu den bedeutendsten Erscheinungen der Jungitaliener gehört Wolf-Ferraris „La vita nuova".

Die weltliche Kantate nimmt in der Hausmusik des 17. Jahrhunderts seit der Erfindung der begleiteten Monodie einen breiten Raum ein, zunächst neben dem Madrigal, das aber später mehr und mehr durch sie verdrängt wird. In Italien beschränkte sie sich auf die Form der Solokantate, d. h. eines zwischen Rezitativ und Arioso wechselnden Gesangsstückes mit Begleitung des Cembalo und eventuell obligater Instrumente. Höchstens in den Gratulations- und Huldigungskantaten findet der Chor Verwendung. In dieser Form hält sie auch an kleinen deutschen Fürstenhöfen und im bürgerlichen Hause ihren Einzug. Die einer fürstlichen oder sonstwie prominenten Persönlichkeit zugedachten Glückwünsche wurden mit Vorliebe antiken Göttern und Helden in den Mund gelegt. Seb. Bach bezeichnet solche Kantaten gewöhnlich als „dramma in musica". Die älteste, die diesen Titel noch nicht führt, die sog. Jagdkantate (1716) ist dem Herzog Christian von Weißenfels zum Geburtstag gewidmet. „Der zufriedengestellte Aeolus" gilt dem Namenstag des Leipziger Professors Aug. Müller (3. Aug. 1725) und nimmt unter Bachs Gelegenheitskantaten den ersten Rang ein. Die gleichfalls den Chor beschäftigende Kantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten" ist zur Einführung des Prof. Gottlieb Kortte (11. Dez. 1726) komponiert. Ferner haben wir den bekannten „Streit zwischen Phoebus und Pan", der sich in tendenziöser Weise gegen die der italienischen Musik huldigende Richtung wendet, die zum Geburtstag Königs August III. geschriebene „Schlicht spielende Wellen" (1737) und die derb komischen Solokantaten, die Kaffeekantate und die Bauernkantate. Ende des 17 Jahrhunderts u. anfang des 18., nahm die Solokantate, namentlich die humoristische, einen so breiten Raum in der deutschen Hausmusik ein, daß das Lied schließlich ganz verdrängt wurde. (Man denke an V. Rathgebers „Augsburgisches Tafelkonfekt"). — Unter die Kantaten zu rechnen ist auch Händels „Kleine Cäcilienode" 1739) wie sie im Gegensatz zur großen, dem „Alexanderfest", genannt zu werden pflegt.

Zu den um die Jahrhundertwende sich einstellenden Choroden gehören u. a. Beethovens „Chorphantasie" (op. 80) und der Schlußsatz der Neunten). Weitere Beiträge sind „Meeresstille und glückliche Fahrt", die Trauerkantate auf Joseph II., die zur Thronbesteigung Leopolds II. — Weiter Verbreitung erfreut sich A. Rombergs „Lied von der Glocke", der erste Versuch, dies Gedicht Schillers in Musik zu setzen.

Die dramatische Kantate, die nicht mit jenen älteren Gelegenheitskantaten zu verwechseln ist, in denen es sich um eine Szene handelt, hat Goethe ins Leben gerufen mit seinen „Gesprächen in Liedern": „Die erste Walpurgisnacht", „Rinaldo" u. „Idylle". Sie nehmen eine Mittelstellung ein zwischen Oratorium und Oper, von denen sie sich durch das kleinere Format unterscheiden. Auf die Befruchtung, die das weltliche Oratorium durch sie erfahren hat, wurde oben hingewiesen. Von voraufgegangenen Versuchen abgesehen, hat zuerst Mendelssohn mit der „Walpurgisnacht" die neuartigen Ideen Goethes verwirklicht. Schumann ist vertreten mit dem meisterlich romantischen „Zigeunerleben" (Geibel), das sich mit der Begleitung des Klaviers begnügt, dem „Königssohn", „des Sängers Fluch"

(nach Uhland, von Pohl dramatisch eingerichtet), dem „Glück von Edenhall" und dem „Neujahrslied" (Rückert), Gade mit „Comala", die es trotz des schwachen Textes zu größerer Verbreitung gebracht hat, und „Erlkönigs Tochter", worin der düstere nordische Grundton vorzüglich getroffen ist. Mit Erfolg hat sich M. Bruch in „Schön Ellen" und dem „Feuerkreuz" der Chorballade zugewandt. Von nachhaltigem Einfluß auf die Pflege der Männerchorballade ist sein „Frithjof" geworden. In seiner Gefolgschaft befinden sich J. Brahms „Rinaldo" und Wüllners „Heinrich der Finkler".

Weitere Beiträge von Brahms, die zu den wertvollsten der neueren Literatur gehören, sind das „Schicksalslied", die „Rhapsodie" (nach Goethes Harzreise), die „Nänie" (nach Schiller), die den Tod in versöhnlicher Auffassung darstellt, und der „Gesang der Parzen". Brahms zieht das Orchester gern zu selbständigem Eingreifen heran, ohne doch dem Chor den ihm gebührenden Hauptanteil zu verkürzen. Von größerem Umfang ist die Symphonie-Ode „Das Meer" von Nicodé, die unter dem Männerchoroden sowohl hinsichtlich des technischen Apparates, wie auch des hochbedeutenden musikalischen Gehalts einen hohen Rang einnimmt. Wenn wir schließlich noch Goldmarks „Frühlingssymphonie", d'Alberts „Der Mensch und das Leben", Urspruchs „Frühlingsfeier", Richard Strauß' „Wanderers Sturmlied", Regers „An den Gesang" erwähnen, so mögen diese Hinweise im Anbetracht der reichhaltigen Literatur der letzten Jahrzehnte genügen.

Zu erwähnen sind noch die mancherlei Schauspielmusiken, die gewöhnlich im Konzertsaal dargeboten werden, wie Mozarts „König Thamos", Beethovens „Ruinen von Athen" und „Egmont", Webers „Preziosa", Schuberts „Rosamunde", Mendelssohns „Athalia", „Antigone" und „König Oedipus", Ed. Lassens „Oedipus rex", Bellermanns „Ajax" und Schumanns „Manfred".

Kammermusik.

Wir haben uns heute gewöhnt, unter Kammermusik ein einfach besetztes Ensemble von Instrumenten zu verstehen. Ursprünglich ist der Begriff viel weiter und umfaßt Vokal- und Instrumentalmusik; die Bezeichnung musica da camera hebt nur den Gegensatz zur musica da chiesa (Kirchenmusik) hervor. Auch die Orchestermusik, Suiten und Konzerte, wurden dazu gerechnet, soweit sie nicht der Verwendung in Kirche oder Theater dienten. Die Pflegestätten der Kammermusik waren die Salons der Aristokraten und Fürsten, später bemächtigten sich ihrer auch die Patrizier. Die älteste Form ist die der Triosonate für zwei Violinen und bezifferten Baß. Jene Zeit hatte bekanntlich noch keine ausgeschriebenen Klavierstimmen, sondern Aufgabe des Cembalisten war es, diese an der Hand der bezifferten Baßstimmen zu extemporieren und so die bei der Dreistimmigkeit sich ergebenden akkordlichen Leeren auszufüllen. Zum Cembalo gesellte sich noch ein Baßinstrument (meist ein Violoncello), so daß die Baßstimme zweifach vertreten ist. Die Triosonaten repräsentieren seit Salomone Rossi (1613) durch anderthalb Jahrhundert die Hauptform der Kammermusik. Wertvolle Werke dieser Zeit, die auch dem modernen Musikempfinden nicht sehr fern stehen, sind der Gegenwart wieder zugänglich gemacht, in H. Riemanns unter dem Titel „collegium musicum" erschienenen Neuausgaben (Breitkopf u. Härtel), die für den praktischen Gebrauch eingerichtet, d. h. mit ausgearbeiteten Klavierstimmen versehen sind. Als Hauptvertreter sind zu nennen Pergolesi mit 30 Triosonaten. Locatelli (Schüler Corellis) mit 6 Sonaten (op. 5), Porpora mit „6 Sinfonie da camera", Vivaldi mit 12 Trios (op. 1), Antonio Veracini, J. L. Krebs (Schüler Bachs), Seb. Bachs Söhne, Wilh. Friedemann und Phil. Emanuel, K. H. Graun, Gluck u. a. Neben der Triosonate entwickelte sich sehr bald die Violinsonate, die sich von der modernen gleichfalls dadurch unterscheidet, daß das Klavier nicht selbständig, sondern nur begleitend auftritt, sowie dadurch, daß der Klavierbaß ursprünglich durch ein baßführendes Streichinstrument verstärkt wurde. Die Violinsonaten des 17. und 18. Jahrhunderts gehören zu den bedeutendsten Schöpfungen der älteren Instrumentalmusik und liegen in zahlreichen Neuausgaben vor, unter denen auf die von Alard, Ferd. David, Jensen, Kreisler, Moffat, Riemann, Schering, Wasielewski hingewiesen sei. Biagio Marini eröffnete die Reihe mit den

„Affetti musicali" (1617). Weitere Namen von Bedeutung sind Corelli (12 Son., op. 5), der die Viersätzigkeit zur Regel macht, sein Schüler Locatelli, der die virtuose Seite des Violinspiels entwickelt, Vivaldi, Antonio Veracini, dessen Neffe Franc. Maria Veracini, Tartini, dem bei seinen Instrumentalkompositionen vielfach poetische Ideen vorschweben und sein Schüler Nardini. Unter den Franzosen ragt Leclair hervor mit 48 Sonaten.

Die Emanzipation des Klaviers aus seiner untergeordneten Stellung beginnt bei Händel und Bach. Mit dem Aufkommen der klassischen Symphonie und Sonate schließt sich die Kammersonate ihr an, hinsichtlich der Form, die bis dahin zwischen der fugierten Kirchensonate und der Suite schwankt. So kommt die klassische Violinsonate Haydns, Mozarts u. Beethovens zustande, in der, gleichwie im Trio, das Klavier gleiche Berechtigung neben den Streichern hat. In Haydns Klaviertrios erinnert die Cellostimme, die oft nur dem Klavierbaß folgt, noch an die alte Art. Einen Höhepunkt bedeuten Beethovens Trios, die dem Ausdruck subjektivsten Empfindens dienen.

Weit mehr als heute finden in der älteren Zeit Blasinstrumente Verwendung, unter denen die Flöte obenansteht. Quantz hat außer 300 Konzerten etwa 200 Kompositionen für eine oder mehrere Flöten geschrieben. Durch die Liebhaberei Friedrichs II., der selbst viel für die Flöte komponiert hat, kam das Instrument besonders in Mode. Von unvergänglichem Wert sind Bachs Flötensonaten. Die Oboe erfreut sich besonderer Bevorzugung bei Händel.

Auch werden ganze Bläserkombinationen probiert, dies vor allem in den an die Suitenform anknüpfenden Divertimenti und Kassationen, die in Haydn und Mozart ihre vornehmsten Vertreter gefunden haben. Aus dem Divertimento ist Haydns Streichquartett hervorgegangen, nachdem bereits Tartini für diese Zusammensetzung (ohne Cembalo!) Sonaten geschrieben. Diesem folgen P. v. Cammerloher, die beiden Mannheimer Toëschi und Cannabich, Gossec, P. E. Bach. Haydn erhebt das Streichquartett zum klassischen Kunstwerk, indem er die thematische Arbeit von der Symphonie hierher überträgt. In diesem Sinne hat die Bezeichnung „Vater des Streichquartetts" Berechtigung, nicht aber, als ob er Erfinder der Gattung wäre. Mozart führt das Prinzip der Kantabilität in schnellen Sätzen (das „singende Allegro") ein, das auch Haydn später von ihm übernimmt. Beethoven fußt auf beiden Meistern; der Interpretation der höchsten seelischen Probleme sind die „letzten Quartette" gewidmet.

Die Ausbeute der Literatur für Blasinstrumente im 19. Jahrhundert ist fast gleich Null. Das Streichquartett erlebt eine Periode der Verflachung, für die Namen wie Pleyel, Onslow, Fesca charakteristisch sind. Der würdige Erbe der Klassiker ist Franz Schubert mit seinen Quartetten op. 161, 168 und 125, um nur die bekanntesten zu nennen, den Klaviertrios in B und Es, dem Forellenquintett, dem Streichquintett (mit 2 Celli) op. 163 und dem Oktett op. 166. Schubert bereichert den Kammermusikstil in einer bereits von Beethoven eingeschlagenen Richtung durch orchestrale Klangwirkungen, ohne die intime Wirkung zu beeinträchtigen. Zu erwähnen ist auch C. M. Weber, der durch ein nicht sehr in die Tiefe gehendes Klavierquartett in B, ein Trio, sowie verschiedene Stücke mit Klarinette bzw. Fagott vertreten ist. Erst mit den Romantikern, allen voran Schumann, beginnt eine neue Hochblüte. Sein Klavierquintett op. 44, das Klavierquartett op. 47, beide in Es, die Trios in D-moll und F-dur (op. 73 und 80) sind schlechthin klassisch zu nennen. Wertvoll sind auch die Streichquartette, obwohl der Stil vielfach den ursprünglichen Klavierkomponisten verrät; auch sonst weniger bevorzugte Instrumente, wie Bratsche, Klarinette und Oboe sind mit interessanten Gaben bedacht. Von Schumanns Zeitgenossen hat vor allen Mendelssohn die Kammermusik bereichert durch das Oktett op. 20, die Streichquintette op. 18 und 87, sieben Streichquartette und zwei Trios op. 49 und 66. Zu Unrecht vergessen ist Spohr, der außer wegen seiner für die Streicher sehr dankbaren Quartette und Quintette, sowie zahlreicher nicht nur instruktiver sondern auch sehr melodiöser Duos, vor allem auf Grund seiner Doppelquartette Beachtung verdiente.

Ein entscheidender Name auf dem Gebiet der modernen Kammermusik ist Brahms, dessen Einfluß sich nur wenige haben entziehen können. Nächst Schubert ist er der berufenste Erbe Beethovens, dessen klassische Formen er mit neuem Inhalt persönlichster Art zu erfüllen verstanden. Dank der hochentwickelten Selbstkritik, die er zeitlebens übte, ist unter seinen Werken nichts Unbedeutendes zu finden. Der Kammermusik gehören an zwei Streichsextette op. 18 und 36, zwei Quintette op. 51, 1 und 2 und 67, das Klavierquintett op. 34, drei Klavierquartette

op. 25 (mit dem ungarischen Schlußsatz), 26 und 60, drei Klaviertrios op. 8 (in zwei Bearbeitungen vorliegend, unter denen die spätere durch konzisere Fassung und erhöhte musikalische Logik hervorragt), 87 und 101, dazu eins mit Horn (bzw. Cello ad lib.) op. 40 und eins mit Klarinette und Cello op. 114, drei Violinsonaten op. 78, 100, 108, zwei Cellosonaten op. 38, 99, zwei für Klarinette bzw. Bratsche op. 120.

Von Ausländern neuerer Zeit sind zu nennen Anton Rubinstein mit drei Violinsonaten, einer Bratschensonate, zwei Cellosonaten und fünf Klaviertrios, Edward Grieg mit drei rassigen Violinsonaten, einer Cellosonate, einem vollendeten (G-moll) und einem Fragment gebliebenen Streichquartett, Sinding mit einem orchestralen Glanz entfaltenden Klavierquintett, einem Klavierquartett, zwei Trios, drei Violinsonaten, Smetana mit dem Trio op. 15, dem Streichquartett „Aus meinem Leben“, E-moll, und einem in C, Tschaikowsky mit drei Streichquartetten, einem Sextett, und einem Klaviertrio A-moll, Saint-Saëns mit je einem Klavierquintett und -Quartett, einem Klavierquartett mit Bläsern, den Trios op. 18 und 92, einer Violinsonate und einer Cellosonate, der von Rich. Wagner empfohlene Sgambati mit zwei Quintetten und einem Quartett, Dvořák nebst Smetana der Hauptvertreter des national-böhmischen Elementes in der Musik mit acht Streichquartetten, einem Quintett und einem Klavierquartett, drei Trios, darunter das als „Dumky“ (soviel wie Ballade) bezeichnete, einer Violinsonate u. a.

Von Deutschen seien noch genannt der an Schumann und Brahms stark anlehnende, aber auch von den Neudeutschen beeinflußte H. Götz mit dem Trio op. 1, dem Klavierquartett op. 6 und dem Klavierquintett op. 16, Rheinberger mit zahlreichen Kammermusikwerken, Hugo Wolf mit dem Streichquartett D-moll und der „Italienischen Serenade“ (nach dem gleichnamigen Orchesterstück von ihm selbst für Streichquartett übertragen), Herzogenberg mit mehreren Werken, Heinrich XXIV Fürst Reuß mit je zwei Streichquartetten und Quintetten, einem Sextett, dem Trio E-moll und der Violinsonate G-moll.

An der Spitze der modernen Kammermusikkomponisten steht der leider zu viel schreibende, daher nicht durchweg gleich bedeutende Max Reger, der die Literatur um zahlreiche Werke bereichert hat, die meist ein musikalisch hochgebildetes Publikum voraussetzen. Rich. Strauß hat die Kammermusik nur während seiner ersten Schaffensperiode gepflegt, der wir ein Streichquartett op. 2, eine Cellosonate op. 6, eine Violinsonate op. 18, ein Klavierquartett op. 13 und vor allem die Serenade für 13 Blasinstrumente op. 7, verdanken, um deren Popularisierung sich Bülow verdient gemacht hat. Von sonstigen modernen Komponisten haben sich Robert Kahn (je drei Klavierquartette, Trios und Violinsonaten), Paul Juon (Streichquartett, Trio nach Lagerlöfs „Gösta Berling“, Werke mit Bläsern), der vielumstrittene hochmoderne Arnold Schönberg u. a. mit Erfolg der Kammermusik zugewandt.

Der öffentlichen Vorführung dienen die überall bestehenden Kammermusikabende der Quartettvereinigungen (Rasumowsky, Müller, Hermann, Florentiner, Joachim, Rebner, Klingler, Böhmen, Brüsseler); zu bedauern ist die einseitige Kultivierung der instrumentalen Kammermusik, hinter der die vokale stark zurücktritt. Hier bleibt der Zukunft, auch was die Mitwirkung des Laientums betrifft, noch viel zu tun übrig.

Opern- und Konzert-Ouvertüren.

Gluck, Chr. W. v.: Ouverture de l'opéra „Orfeo et Euridice“ (1762), „Alceste“ (1767), „Iphigénie en Aulide“ (1774) (nach Richard Wagners Bearbeitung), „Armide“ (1777).

Mozart, W. A.: „Idomeneo“ (1781), „Titus“ (1791), „Figaros Hochzeit“ (1785), „Don Juan“ (1787), „Zauberflöte“ (1791).

Cherubini Luigi: „Lodoiska“ (1791), „Medea“ (1797), „Der Wasserträger“ (1800), „Anakreon“ (1803), „Die Abencerragen“ (1813), „Ali Baba“ (1833).

Beethoven, L. v.: Ouvertüre zu dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“, op. 43, Ouvertüren zu „Coriolan“, op. 62, „Leonore“ (1) op. 138, (2) op. 72a, (3) op. 72b, „Fidelio“, op. 72b, „Egmont“, op. 84, den „Ruinen von Athen“, op. 113, „Zur Namensfeier“, op. 115, „König Stefan“, op. 117, zur „Weihe des Hauses“, op. 124.

Schubert, Franz: Ouvertüren zu „Fierabras“, (1823), „Rosamunde“ (1823).

Weber, Carl Maria v.: Ouvertüren zu

„Preziosa" (1821), „Der Freischütz" (1821), „Euryanthe" (1823), „Oberon" (1826), „Jubelouvertüre".

Marschner, Heinrich: Ouvertüren zu „Der Vampyr", op. 42, „Hans Heiling", op. 80.

Spohr, Louis: Ouvertüren zu „Faust", op. 60, „Jessonda", op. 63.

Schumann, Robert: Ouvertüre zu den Opern „Genoveva", op. 81, „Manfred", op. 115.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix: Ouvertüren zu Shakespeares „Sommernachtstraum", op. 21, zu „Fingals-Höhle" (Hebriden), op. 26, zu „Meeresstille und glückliche Fahrt", op. 27, zum „Märchen von der schönen Melusine", op. 32, zu „Ruy Blas", op. 95.

Reinecke, Karl: Ouvertüre: „Dame Kobold", zu „König Manfred" (1867).

Goetz, Hermann: „Frühlingsouvertüre", op. 15.

Nicolai, Otto: Ouvertüre zu „Die lustigen Weiber von Windsor" (1849).

Goldmark, Karl: Ouvertüre zu „Sakuntala", op. 13.

Smetana, Friedrich: Ouvertüre zu „Die verkaufte Braut" (1866).

Dvorak, Anton: „Hussitzka".

Rubinstein, Anton: „Antonius und Kleopatra", op. 60.

Tschaikowsky, Peter J.: „Romeo und Julia", „1812", op. 49.

Berlioz, Hector: Ouverture du „Roi Lear", op. 4, „Le Carnaval Romain", Ouverture caractéristique op 9.

Wagner, Richard: Eine Faustouvertüre, Ouvertüren zu: „Rienzi" (1842), „Der Fliegende Holländer" (1843), „Tannhäuser" (1845); Vorspiele zu: „Lohengrin" (1850), „Tristan und Isolde" (1859), „Die Meistersinger von Nürnberg" (1868), „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung", „Parsifal" (1882).

Cornelius, Peter: Ouvertüre zu „Der Barbier von Bagdad" (1858).

Brahms, Johannes: Akademische Festouvertüre, op. 80, Tragische Ouvertüre, op. 81.

Reger, Max: Eine Lustspielouvertüre, op. 120.

Scheinpflug, Paul: Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare.

Die Oper.

Abkürzungen: S. = Sopran. M.S. = Mezzosopran. A. = Alt. T. = Tenor. Bar. = Bariton. B. = Bass.

Wie die meisten unserer musikalischen Kunstformen, hat auch die Oper ihre Heimat in Italien. Und wie jede Kunstgattung überhaupt, so ist auch sie durch historische Entwicklung erst zu der Form gelangt, in der wir sie kennen.

Die Vorläufer der Oper waren dramatische Aufführungen mit Musikstücken, zur Verherrlichung von Hoffestlichkeiten verfaßt, und daneben die beim italienischen Volke außerordentlich beliebten Intermedien, d. s. Stegreifpossen, in denen komische Elemente den Hauptanteil hatten. Dieser Dualismus des aristokratischen und demokratischen Prinzips durchzieht die ganze Geschichte der Oper. Noch bis in unsere Tage findet die ernste Oper stets eine Reaktion in einer leichteren Art des musikalischen Dramas (vgl. die Operette). Freilich bildet sich dieser Antagonismus erst im Laufe der geschichtlichen Entwicklung heraus. Der Anfang der Operngeschichte weiß davon noch nichts.

Die Kultur der Renaissance schuf das eigentliche Musikdrama. Um das Jahr 1600 traten in Florenz in dem vornehmen Hause des Grafen **Bardi** eine Reihe hervorragender Männer, voran der Dichter Rinuccini, zusammen, die durch theoretische Besinnung das Drama der Griechen mit Musik zu neuem Leben zu erwecken hofften. Sie bedienten sich einer neuen musikalischen Sprache: des begleiteten Sologesanges (Monodie), dem eine bezifferte Baßstimme (Generalbaß) als akkordliche Grundlage unterlegt war. Sie setzten sich dabei in schroffen Gegensatz zu der überwuchernden Kontrapunktik der a cappella-Musik, wie sie im 16. Jahrhundert in hoher Blüte stand. Infolge eines mißverstandenen Antikisierens beschränkten sich die frühesten Opernkomponisten Peri, Caccini, Cavalieri in Florenz aber auf fast nur rezitierende Deklamation und Chöre. Doch macht sich sehr bald das dem Italiener eingeborene Bedürfnis für reiche Melodik (bel canto) geltend. Gleichzeitig wie in Florenz wirkten auch in Rom mehrere Opernkomponisten, unter denen als die einflußreichsten Stef. Landi und Luigi Rossi hervorzuheben sind. Die römische Oper knüpft zwar an die der Florentiner an, ohne jedoch in der Stoffwahl ängstlich an die Antike geklammert zu bleiben. Auch überschätzt sie nicht so einseitig wie diese die Dichtung im Musikdrama. Ein Charakteristikum für die

römische Oper ist auch das starke Ueberwuchern des Chores. Im übrigen zeigt sie schon eine große Vorliebe für die Aufnahme komischer Elemente in die opera seria (ernste Oper). Diese Neigung führte auch schließlich zu der Begründung der opera buffa (komische Oper) durch den Kardinal Ruspigliosi und die Komponisten Mazzocchi und Marazzoli.

Neben dieser römischen Schule ist dann als eine der ausgeprägtesten Musikerpersönlichkeiten aller Zeiten überhaupt Claudio Monteverdi aus Cremona (1567—1643) zu nennen, der als erster eine stattliche Reihe von bedeutenden Opernkomponisten in Venedig eröffnet: Francesco Cavalli (1600—1676), Marc' Antonio Cesti (1620—1669), Legrenzi (1625—1690), Carlo Pallavicino (1630—1688). Monteverdi zeigt in seinem Orfeo (1607 Mantua) schon die Form des neuen Kunstwerkes fast vollständig ausgebildet. Ein Instrumentalstück als Einleitung, Chöre, Rezitative, Arien, Duette usw. Monteverdi ist auch der eigentliche Begründer des Opernorchesters.

Als nun in Venedig die Oper vornehmlich durch die ersten stark miteinander konkurrierenden öffentlichen Theater (seit 1639) rasch zu großer Blüte gelangt war, erstand in Neapel ein Künstler, der für ein außerordentlich produktives Jahrhundert der Operngeschichte Richtung gebend wurde: Alessandro Scarlatti (1659—1725). Kraft seiner Persönlichkeit und dank seiner ungewöhnlichen Fruchtbarkeit brachte er die schon vor ihm erfundenen Neuerungen der Da capo-Arie, des begleiteten Rezitativs usw. zur allgemeinen Anerkennung. Die neapolitanische Oper ist eigentlich, seit den Tagen des Gluck-Piccinistreites in Paris, stets der Gegenstand der heftigsten Angriffe gewesen, die ihr sogar mitunter jeden Kunstwert überhaupt abgesprochen haben. Schematismus in der Handlung, übertriebene Empfindsamkeit, leeres Koleraturengepränge sind die Hauptvorwürfe, die ihr gemacht werden. Gewiß liegt ein Kern von Wahrheit darin und die Periode von L. Vinci (1690—1732) und N. Porpora (1686—1766) stellt tatsächlich einen bedenklichen Tiefstand in dramatischer Hinsicht dar. Aber es ist heutzutage unabweislich, auch den Laien daran zu erinnern, daß unmittelbar darauf unter der Aegide Joh. Ad. Hasses (1699 bis 1783) ein neuer dramatischer Aufschwung stattfand, der über Meister wie Davide Perez (1711—1782), Domenico Terradellas (1711—1751), Nicolo Jomelli (1714—1774), Tommaso Traetta (1727—1779) und Francesco di Majo (1740—1770) direkt zu Gluck führt. Ohne die Leistungen dieser Meister, deren Schwerpunkt hauptsächlich in ihren hochdramatischen Soloszenen beruht, ist weder das Kunstwerk Glucks noch Mozarts denkbar. Von den bedeutendsten Vertretern der neapolitanischen Schule seien außer den schon genannten noch angeführt: Francesco Feo (1684—1740), Leonardo Leo (1694—1744), Nicolo Logroscino (1700—1763), Giov. Battista Pergolesi (1710—1736), Nicolo Piccini (1728—1800), Giovanni Paesiello (1741—1816), Domenico Cimarosa (1749—1801). Aber auch jenseits der Alpen hatte die neue Kunst Widerhall gefunden. In Frankreich war es der Italiener Jean Baptiste Lully, der die verunglückten Versuche der Perrin und Cambert wieder aufnahm und in der „tragédie lyrique" den Typus der französischen Oper schuf. Ihm folgten: Pascal Colasse (1649—1709), André Campra (1660 bis 1744), André Destouches (1672—1749), Henri Desmarets (1662—1741) und als der bedeutendste französische Tonkünstler Jean Philippe Rameau (1683—1764). In England wollte der zu früh verstorbene Henry Purcell (1658—1695) eine Nationaloper schaffen und ganz besonders ist das Schaffen Georg Friedrich Händels hier von Bedeutung. Auch in Deutschland wurde mehrfach dieser Versuch gemacht: Heinrich Schütz mit der von Martin Opitz übersetzten Dafne Rinuccinis 1627 in Torgau und die Hamburger Oper mit ihren Hauptvertretern Sigmund Kusser und Reinhard Keiser. Aber wie in England, so errang schließlich auch in Deutschland und zwar namentlich an den großen Fürstenhöfen die italienische Oper die Alleinherrschaft. Im Laufe der Zeit war diese weit abgekommen von den Renaissanceidealen der florentinischen Aristokraten. Aeußerlichkeiten, hohler Prunk in der Inszenierung, sentimentales Liebesgesäusel, leere Dedikationsphrasen im Text und prahlende Sängervirtuosität in der Musik sind für die italienische Oper seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sehr häufig peinliche Charakteristika. Namentlich die neapolitanische Oper sank am tiefsten und da sie ganz Deutschland mit ihren bedeutenden Künstlern überflutete, so wurde sie doppelt verhängnisvoll.

Eine gesunde Reaktion gegen diese Stagnation war das Erstehen der opera buffa (der komischen Oper) in Italien im 18. Jahrhundert. Sie tauchte in Rom schon seit 1739 auf (Francesco Sacrati, Antonio Maria Abbatini, 1595—1677), und ist namentlich vorbereitet durch die Intermezzi, die die Zwischenakte der einzelnen Opern ausfüllten und deren ernste Handlung gerne ins Lächerliche zogen. Die wichtigsten Vertreter der neuen Gattung sind Nicolo Logroscino (1700—1763) und besonders Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736). Seine Serva padrona, 1733, ist zwar nur ein Intermezzo, aber dank ihrer genial durchgeführten Charakteristik von Situationen und Personen das älteste, heute noch lebenskräftige

Stück italienischer Buffomusik[1]). Im Jahre 1752 erregte dieses Werkchen in Paris den großen Streit zwischen den Buffonisten und Antibuffonisten, d. h. den Freunden der italienischen Oper mit Jean Jacques Rousseau an der Spitze und den Anhängern der französischen tragédie lyrique Rameaus. Die unmittelbare Folge dieser italienischen Buffoaufführungen war die Begründung einer national französischen komischen Oper, der opéra comique, deren erster großer Meister Duni (1709—1775) war. Es folgten André Philidor (1726—1795), Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817), André Erneste Modeste Grétry (1741—1813), der dann bereits die Brücke zur späteren romantischen Oper schlägt.

Um dieselbe Zeit, als die opéra comique zur Blüte gelangte, entstanden in England die sogenannte Bettleroper (the beggars opera) und die ballad-operas, die auch satirisch die seriöse Oper verspotteten und in ihrer Musik anfangs unmittelbar auf den natürlichen Volksliederschatz zurückgriffen. Es ist wohl verständlich, daß diese Singspiele auch in Deutschland imitiert wurden, wo als Hauptvertreter Joh. Ad. Hiller (1728—1804), Chr. G. Neefe (1748—1798), Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799), Josef Weigl (1766 bis 1846), Anton Schweitzer (1737 bis 1787), Joh. Friedr. Reichardt (1752 bis 1814) neben vielen anderen zu nennen sind.

Zweifellos die bedeutendste Erscheinung auf dem Gebiete des deutschen Singspiels ist Wolfgang Amadeus Mozart (1756 bis 1791), dessen Schaffen freilich auch zu einem nicht geringen Teil der italienischen Oper angehört.

Während Mozarts opere serie, den Idomeneo und Titus eingeschlossen, wohl in einzelnen musikalischen Glanzleistungen, aber nicht als Ganzes die zeitgenössische Produktion überragen, hat er auf dem Gebiete der opera buffa und des deutschen Singspiels einen absolut neuen Typus geschaffen. Es handelt sich um eine Idealisierung beider Gattungen im edelsten Sinne, um die Ersetzung einer geistvollen Unterhaltungsmusik durch eine Kunst, die nicht bloß belustigen, sondern erheben und veredeln will. Mozart verdanken wir die wahrhaft shakespearisch zu nennende Verschmelzung des Komischen und Tragischen in der Oper, ohne die die spätere Entwicklung einfach undenkbar gewesen wäre.

[1]) Wir verdanken Hermann Abert eine ebenso wissenschaftlich genaue wie künstlerisch feine Neubearbeitung dieses entzückenden Werkchens, das in reizvoller Ausstattung im Wunderhorn-Verlag München erschienen ist.

Die Entführung aus dem Serail.

Oper in 3 Akten, Text von Stephanie dem Jüngeren nach C. F. Bretzner, Musik von W. A. Mozart,
komp. 1781, zum erstenmal aufgeführt in Wien am 12. Juli 1782.

Mozart hat das Lokalkolorit wunderbar getroffen und die musikalische Charakteristik der einzelnen Personen ist geradezu unübertrefflich; das einzige, was heute befremden mag, ist, daß Mozart aus der Konstanze eine Koloraturpartie gemacht hat. Die damaligen Verhältnisse aber zwangen den Komponisten unerbittlich zu derartigen Konzessionen und so ist es nur doppelt bewundernswert, daß Mozart trotz dieses Zwanges eine so lebensvolle Figur geschaffen hat.

Personen:

Selim, Bassa.
Konstanze (Braut des Belmonte), S.
Blonde (ihr Kammermädchen), S.
Belmonte, T.
Pedrillo (dessen Diener und Aufseher über die Gärten des Bassa), T.
Osmin (Aufseher über das Landhaus des Bassa), B.

Akt I. Platz vor dem Palast des Bassa am Ufer des Meeres. Konstanze ist in die Gewalt des Bassa Selim geraten, der — vergebens um ihre Liebe werbend — sie in seinem Serail gefangen hält. Um sie bei guter Gelegenheit zu befreien, findet sich Belmonte hier ein und sucht von Osmin Kunde über Pedrillo zu erhalten, wird aber von diesem fanatischen Christenhasser barsch abgewiesen. Dagegen begegnet er hier bald darauf seinem Diener Pedrillo selbst, der ebenfalls in die Gewalt des Bassa geraten war. Während sie Pläne machen, um Konstanze und Blonde zu befreien, naht der Bassa mit großem Gefolge, Konstanze an der Hand führend. Er fleht abermals vergeblich um ihre Liebe, sie eilt davon. Jetzt treten Belmonte und Pedrillo dem Bassa entgegen, welcher sich überreden läßt, den ersteren als Baumeister in seine Dienste zu nehmen. Osmin will ihnen den Eintritt in den Palast verwehren, doch erzwingen sie ihn.

Akt II. Der in Blonde verliebte Osmin sagt zu ihr: „Ich dein Herr, du meine Sklavin; ich befehle, du mußt gehorchen!" Das mutige Mädchen weiß sich aber so zu verteidigen, daß Osmin sich endlich trollt. Konstanze tritt auf, bald darauf Selim, der wieder vergeblich um ihre Liebe wirbt. Obgleich er ihr „Martern aller Arten" androht, bleibt sie standhaft. Selim beschließt nun, sie zu überlisten. Jetzt treffen sich Blonde

und Pedrillo und dieser weiht sie in seinen Plan zur allseitigen Flucht ein. Nun gelingt es ihm, den Osmin trunken und auf einige Zeit unschädlich zu machen, so daß sich die beiden Liebespaare ungestört treffen und den Plan zur Flucht verabreden können.

Akt III. Beide Paare entkommen, aber ein stummer Schwarzer gibt dem noch schlaftrunkenen Osmin durch Zeichen zu verstehen, daß etwas Ungewöhnliches geschehen sein müsse,; es werden Wachen ausgeschickt und beide Paare dem Bassa Selim vorgeführt; dieser aber übt Großmut und gibt allen die Freiheit.

Die Hochzeit des Figaro.

Oper in vier Akten, Text nach Beaumarchais von da Ponte, Musik von W. A. Mozart,
komponiert vom Dezember 1785 bis April 1786, zum erstenmal aufgeführt in Wien am 1. Mai 1786.

Das (italienische) Libretto ist nach dem Lustspiele von Beaumarchais von da Ponte bearbeitet. Man stößt wohl kaum je auf Widerspruch, wenn man „Figaros Hochzeit" als die vollendetste komische Oper bezeichnet, welche überhaupt geschrieben worden ist.

Personen:

Graf Almaviva, Bar.
die Gräfin (seine Gemahlin), S.
Susanne (deren Kammerzofe), S.
Cherubin (des Grafen Page), S.
Marcelline (Beschließerin im gräflichen Schlosse), M.S.
Figaro (Kammerdiener des Grafen), B.
Dr. **Bartolo,** B.
Basilio (Musikmeister), T.
Don Curzio (Richter), T.
Antonio (Gärtner), Bar.
Bärbchen (dessen Tochter), S.

Handlung: Schloß und Garten des Grafen.

Akt I. Figaro mißt das Zimmer aus, welches der Graf ihm und seiner Susanne angewiesen hat, sobald sie ein Paar geworden. Jene verrät ihm, daß der Graf ihr nachstellt, und daß das Zimmer gewählt sei, um dem Grafen seine Nachstellungen zu erleichtern. Figaro will nun die Hochzeit möglichst beschleunigen, während der Graf sie hinauszuschieben trachtet, wobei Bartolo und Marcelline ihm behilflich sein sollen; letztere möchte trotz ihres hohen Alters Figaro selbst heiraten und Bartolo möchte die Alte gerne los sein. Susanne, welche die Ränke der Marcelline kennt, verhöhnt sie in dem Duett mit ihr: „Nur vorwärts, ich bitte Sie, Muster von Schönheit." Nachdem Marcelline von Susanne hinauskomplimentiert, kommt Cherubin. Der Graf will ihn entlassen, weil er ihn im vertraulichen Beisammensein mit Bärbchen getroffen hat, und nun bittet Cherubin die Susanne, für ihn ein gutes Wort beim Grafen einzulegen. Inzwischen hört man den Grafen kommen und der Page verbirgt sich rasch hinter einem großen Lehnstuhl und wird nun unfreiwilliger Zeuge der Liebesbeteuerungen, welche der Graf der Braut Figaros macht. Da hört man hinter der Szene den Basilio, der Graf will sich hinter dem Sessel verbergen; Susanne tritt geschickt dazwischen, Cherubin springt rasch in den Sessel und wird von jener mit einem Gewande bedeckt. Nun verbirgt sich der Graf hinter dem Sessel und hört Basilios boshafte Anspielungen auf den Pagen, der nicht nur von der Zofe, sondern auch von der Herrin bevorzugt werde. Entrüstet hierüber tritt der Graf hervor und erklärt, den Pagen entlassen zu wollen, zumal er ihn gestern bei Bärbchen, unter einem Domino verborgen, entdeckt habe; dabei hebt der Graf das Gewand vom Sessel auf, und wieder findet er den Pagen. Da dieser alles gehört hat, was nur für Susannes Ohr bestimmt war, muß der Graf milde mit ihm verfahren und verleiht ihm eine Offiziersstelle — aber mit dem Befehl sofort abzureisen. Figaro, Bauern und Bäuerinnen treten auf und preisen den Grafen wegen seiner Großmut! Schlußarie: „Dort vergiß leises Fleh'n."

Akt II. Klage der Gräfin über die Untreue ihres Gatten. Nach kurzer Unterredung der Gräfin mit der inzwischen erschienenen Susanne tritt Figaro auf, der eine Intrigue ersonnen hat, die den Grafen zur raschen Vollziehung seiner Hochzeit zwingen soll; er hat ihm ein anonymes Schreiben zukommen lassen, des Inhalts, daß die Gräfin für diesen Abend mit einem Freunde ein Stelldichein im Garten verabredet habe. Nun aber soll auch Susanne dem Grafen die gewünschte Zusammenkunft gewähren, doch soll statt ihrer der in Frauenkleider gesteckte Page sich einfinden; der Graf werde in die Schlinge gehen und müsse sich dann bequemen, zu tun, was man von ihm verlangt. Figaro geht und verspricht Cherubin zu schicken, um die Verkleidung an ihm zu probieren. Cherubin erscheint und zeigt der Gräfin sein Offizierspatent, das — wie die Gräfin sofort bemerkt — nicht untersiegelt ist. (Kanzone: Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt). Susanne stellt jetzt eine Verkleidungsprobe mit ihm an, da plötzlich pocht der Graf und begehrt Einlaß. Der Page flüchtet in das Zimmer der Gräfin und Susanne schlüpft hinter einen Vorhang. Die Verwir-

rung der Gräfin erweckt den Argwohn des Grafen, welcher den Eintritt in ihr Gemach begehrt, und da sie den Schlüssel verweigert, holt er Werkzeuge zum Erbrechen der Tür, doch muß die Gräfin ihn auf diesem Wege begleiten. Inzwischen befreit Susanne den Pagen, doch bleibt für diesen kein anderer Ausweg als durchs Fenster, da der Graf vorsichtigerweise auch die Tür zu Susannens Zimmer verschlossen hatte. Susanne eilt nun in das Zimmer der Gräfin und als das gräfliche Paar zurückkehrt, gesteht diese endlich, daß Cherubin im Zimmer verborgen sei. Zornentbrannt öffnet Almavia das Kabinett und heraus tritt — Susanne. Tiefbeschämt bittet der Graf um Verzeihung. Als nun aber Figaro erscheint und eiligst zur Hochzeitsfeier ladet, verlangt der Graf von ihm zuvor Auskunft wegen des Briefes, kaum aber hat sich Figaro einigermaßen aus der Schlinge gezogen, so kommt der Gärtner und klagt, daß vor kurzem jemand aus dem Fenster gesprungen und ihm seine Blumentöpfe zerbrochen. Figaro gibt sich selber als Missetäter an; da nun aber der Gärtner dem Grafen das beim Sprunge verloren gegangene Offizierspatent des Pagen überreicht, gerät Figaro doch in Verlegenheit, als der Graf ihn fragt, was er verloren habe. Die Gräfin und Susanne helfen ihm aber, und Figaro teilt ganz unbefangen mit, daß der Page es ihm gegeben habe, weil das Siegel fehle. Kaum ist die Gefahr beseitigt, so erscheinen Marcelline, Bartolo und Basilio. Erstere behauptet, daß Figaro ihr die Ehe versprochen habe, Bartolo und Basilio bezeugen es, der Graf verkündet, daß er eine genaue Untersuchung der Sachlage anordnen werde und damit ist die Hochzeit wiederum hinausgeschoben.

Akt III. Im Einverständnis mit der Gräfin bewilligt Susanne dem Grafen das Stelldichein. Als sie aber im Abgehen dem Figaro zuraunt, daß sein Prozeß schon gewonnen sei, erwacht von neuem der Zorn des Grafen und er beschließt, Marcellinen zu ihrem Rechte zu helfen, koste es, was es wolle. Nun aber stellt es sich in der Gerichtsszene heraus, daß Figaro als Kind geraubt worden, und daß Bartolo und Marcelline — seine Eltern sind. — Die Gräfin diktiert der Susanne ein Billet, durch welches diese den Grafen zum Rendezvous bestellt. Darauf Chor junger Landmädchen, welche der Gräfin Rosen überreichen. Unter jenen ist aber auch der verkleidete Cherubin. Inzwischen sind der Graf und der Gärtner hinzugekommen. Letzterer hat gewittert, daß Cherubin nicht abgereist sei, erkennt ihn und stülpt ihm anstatt des Mädchenhutes den Offiziershut auf. Da Susanne vor dem Grafen niederkniet, um von ihm den Brautkranz zu empfangen, steckt sie ihm heimlich jenes Billet zu.

Akt IV. Bärbchen sucht die Nadel, mit der jenes Billet zugesteckt war und die sie jetzt der Susanne mit den Worten „dies sei das Siegel zu den Bosketten" zurückbringen soll. Figaro schöpft begreiflicherweise Verdacht gegen seine Braut. Im Dunkel der Nacht erscheinen nun nach und nach Bärbchen, welche, da sie Stimmen hört, in einen Gartenpavillon eilt, Figaro, begleitet von Basilio und Bartolo, die Gräfin mit Susanne, welche gegenseitig ihre Kleider gewechselt haben, Marcelline, Cherubin (welcher sich auch veranlaßt sieht, ein Versteck in jenem Pavillon zu suchen) und gegen Schluß sämtliche übrigen Personen der Oper. Der Graf hat sich täuschen lassen und macht seiner Gemahlin, die er für Susanne hält, die feurigsten Liebeserklärungen, Figaro aber hat Susanne trotz ihrer Verkleidung erkannt und beteuert ihr seine Liebe, um sie zu necken, Susanne aber glaubt, daß er sie für die Gräfin halte und traktiert ihn mit einigen Ohrfeigen, aber der Friede ist rasch hergestellt, er fällt der Pseudogräfin zu Füßen, darüber kommt der Graf hinzu, ihn überfällt furchtbare Eifersucht und er ruft Leute herbei, Susanne flieht in den ersten Pavillon. Nun reißt der Graf die Tür zum Pavillon auf, alle treten heraus und werfen sich dem Grafen zu Füßen, unter ihnen auch Susanne, die immer noch für die Gräfin gehalten wird, bis endlich diese aus dem ersten Pavillon tritt. Der Graf hat eine üble Rolle gespielt! „O Engel, verzeihe mir!" singt er — und die Gräfin verzeiht.

Don Juan.

Oper in 2 Akten. Text von Lorenzo da Ponte. Musik von W. A. Mozart.

Es dürfte überflüssig sein, die kunstgeschichtliche Bedeutung und den positiven Wert dieses Meisterwerkes hier zu betonen, denn seit mehr denn 110 Jahren ist sie der Gegenstand der Bewunderung von Hunderttausenden. Dennoch mögen hier die Worte Platz finden, welche Goethe über den Don Juan an Schiller richtete. Sie lauten: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie endlich im Don Juan erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Werk ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt."

Personen:

Don Juan, Bar.
Der **Comthur**, B.

Donna Anna, dessen Tochter, S.
Don Ottavio, deren Bräutigam, T.
Donna Elvira, Don Juans verlassene Geliebte, S.
Leporello, Don Juans Diener, B.
Zerline, S.
Masetto, Bräutigam von Zerline, B.

Handlung in Sevilla, Mitte des 17. Jahrhunderts.

Erste Aufführung: 29. Oktober 1787 in Prag.

I. Akt. Es ist Nacht, Leporello erwartete ungeduldig seinen Herrn, der auf Liebesabenteuer ausgegangen ist. Darauf Don Juan (welcher sein Gesicht zu verbergen sucht) und Donna Anna, welche ihn fest am Arme hält: „Hoffe nicht, eh' du mich tötest, meiner Rache zu entgehn." Auf ihr Hilferufen eilt der Komtur herbei, Donna Anna eilt zurück ins Haus. Der Komtur fordert den Verfolger seiner Tochter zum Zweikampf und wird von Don Juan erstochen, welcher darauf hin sich eilig mit Leporello entfernt. Unmittelbar hierauf erscheinen Donna Anna und Don Ottavio. Ueberwältigt vor Schmerz sinkt jene neben der Leiche des Vaters in Ohnmacht; wieder zum Bewußtsein gelangt, läßt sie ihren Verlobten schwören, den Vater zu rächen. (Schwur-Duett.) Verwandlung. Straße, es ist Tag. Während Don Juan und Leporello von des ersteren neuen Liebesabenteuern reden, tritt Elvira im Reisekleid hinzu. Don Juan nähert sich ihr und ist bestürzt, in ihr seine verlassene Geliebte Elvira zu erkennen, die ihn nun mit Vorwürfen überhäuft. Diesen zu entgehen, schleicht Don Juan sich fort, und Leporello klärt die Donna Elvira vollends über das Treiben seines Herrn auf. (Register-Arie.) Elvira schwört Rache. Verwandlung: Ländliche Gegend, nahe bei Don Juans Landhaus. Ein Hochzeitszug naht, voran Zerline und Masetto. Don Juan und Leporello treten auf und ersterer trachtet, den Masetto zu entfernen, damit er ungestört bei Zerlinen sei. Leporello weiß den Wunsch seines Herrn zu erfüllen, und dieser weiß Zerline zu betören (Duett „Reich' mir die Hand"), aber in dem Augenblick, da die beiden forteilen wollen, tritt Elvira dazwischen und versteht es, Zerlinen der Gewalt des Verführers zu entziehen. Zu dem alleingebliebenen Don Juan treten Donna Anna und Ottavio, welche schon argwöhnen, daß es Don Juan war, welcher Donna Anna überfallen und dann ihren Vater tötete. Da tritt wieder Elvira hinzu und warnt vor dem Heuchler („Traue dem glatten Heuchler nicht"). An den Abschiedsworten Don Juans erkennt Donna Anna in ih[m] den Mörder ihres Vaters und beschwö[rt] Don Ottavio abermals, Rache zu neh[-] men. (Rache-Arie: „Du kennst de[n] Verräter".) Don Juan ist inzwische[n] davongeeilt, um ein glänzendes Fest f[ür] Masetto und Zerline zu bereiten. Jet[zt] tritt er wieder mit Leporello auf un[d] gibt ihm Anweisung, wie dieser ih[m] neue Opfer zuführen soll. (Die soge[-] nannte Champagner-Arie.) Masetto un[d] Zerline kommen wieder und der letzte[-] ren gelingt es, ihren erzürnten Ma[-] setto wieder zu versöhnen (Arie „Schmäle, tobe"), ja als Don Jua[n] hinzutritt, willigt jener sogar ein, mi[t] Zerline zu dem Feste auf sein Schlo[ß] zu kommen. Doch bleibt Masetto arg[-] wöhnisch und verbirgt sich in eine[r] Laube (Ich will seh'n, ob sie mi[r] treu ist") und als nun Don Juan i[n] der Tat versucht, Zerline fortzuführen tritt Masetto ihm entgegen, wird abe[r] von Don Juan begütigt, indem er ih[m] glauben macht, daß er sie ihm hab[e] zuführen wollen. Don Juan lädt all[e] zum Feste. Donna Anna, Donna El[-] vira und Don Ottavio erscheinen mas[-] kiert, entschlossen Don Juan zu ent[-] larven. Während aus Don Juan[s] Schloß das berühmte Menuett erklingt lädt Leporello die drei Masken im Na[-] men seines Herrn ein, am Feste teil[-] zunehmen. Es folgt das berühmt[e] „Masken-Terzett". Verwandlung: glän[-] zend erleuchteter Ballsaal. Währen[d] des Tanzes (drei Orchester spielen au[f] der Bühne drei Tänze in verschiedene[r] Taktart) gelingt es Don Juan, Zerlin[e] in ein Seitengemach zu entführen Gleich darauf ertönt ihr Hilfegeschrei auf das alle Gäste herbeieilen. Darun[-] ter befinden sich auch Donna Elvira Don Ottavio und Donna Anna. Doc[h] auch jetzt im Augenblick der Bedräng[-] nis verliert Don Juan seine Keckhei[t] nicht und erklärt den herbeigezerrten Leporello für den Schuldigen. Trotz[-] dem dringt man auf Don Juan ein doch benutzt dieser einen Augenblick de[r] Verwirrung und bricht sich, den Dege[n] ziehend, gewaltsam Bahn durch di[e] Schar seiner Gegner.

II. Akt. Straße, an der Seite Don[-] na Elviras Wohnung mit einem Bal[-] kon.

Nachdem Don Juan seinen empörten Diener wieder durch Geld und gute Worte versöhnt hat, vertraut er ihm an, daß er Elviras Kammermädchen nachstelle, und vertauscht mit Leporello Hut und Mantel, um in der Kleidung eines Dieners leichter bei der Zofe Eingang zu finden. Gleich darauf erscheint Elvira auf dem Balkon; um sie rasch zu entfernen, schwört Don Juan ihr wieder Treue. Ihm ver-

trauend eilt sie hinab und der als Don Juan verkleidete Leporello muß ihre Liebesbeweise hinnehmen und mit ihr entfliehen. Nun bringt Don Juan der Kammerzofe das Ständchen mit der reizenden Mandolinenbegleitung. Darauf kommt Masetto mit einigen Bauern, welche alle den Don Juan fangen wollen. Diesem, dem vermeintlichen Leporello, gelingt es mit Leichtigkeit, die Landleute in die Irre zu führen und zu entfernen, sodaß er schließlich mit Masetto allein bleibt, dem er die Waffe abschwindelt, ihn gehörig damit durchbläut und sich dann rasch davon macht. Dem jämmerlich Schreienden eilt seine Braut zu Hilfe. (Arie: „Wenn du fein fromm bist".) Verwandlung: Dunkle Vorhalle im Erdgeschoß des Palastes der Donna Anna. Elvira und Leporello treten auf. Letzterer sucht zu entkommen, verfehlt aber im Dunkel die Tür; da kommen mit Fackelträgern Don Ottavio und Donna Anna; bei Leporellos erneutem Versuch, zu entkommen, vertritt Masetto ihm den Weg. Alle dringen auf den angeblichen Don Juan ein, nur Elvira fleht um Gnade für ihn. Da gibt sich Leporello als solcher zu erkennen, fleht um Erbarmen und entflieht glücklich. (Ottavios Arie: „Tränen vom Freunde getrocknet", Elvirens Arie: „Mich verrät der Undankbare".) Verwandlung: Kirchhof, Mondschein; unter andern Denkmälern auch das des Komtur.

Don Juan erzählt dem Leporello lachend seine neuesten Abenteuer, da ertönt zweimaliger Geisterruf. Sich erschrocken umwendend, gewahrt Don Juan das Reiterstandbild des Komtur und verlangt gebieterisch, daß Leporello die Inschrift desselben lese und die Statue zum Abendessen lade. Leporello graut es vor Furcht und Entsetzen, und selbst Don Juan scheint erschrocken zu sein, als die steinerne Gestalt kopfnickend mit lautem „Ja" auf seine höhnische Aufforderung antwortet. Beide entfernen sich über die Mauer. Don Ottavio und Donna Anna treten auf. Er tröstet sie und fleht, sie möge ihm endlich ihre Hand gewähren. Sanft weist sie ihn ab; die Trauer um den Vater gebiete ihr, noch nicht dem Wunsche ihres Herzens zu folgen. Es folgt die sogenannte Brief-Arie: „Ich grausam? O mein Geliebter."

Verwandlung: Erleuchteter Saal in Don Juans Palast, ein gedeckter Tisch.

Während sich's Don Juan beim reichen Male wohl sein läßt, tritt Elvira ein und beschwört den Geliebten, zum Guten umzukehren. Doch da ihr Flehen umsonst, verläßt sie ihn. Kaum aus dem Saal, stößt sie einen durchdringenden Schrei aus, Leporello eilt ihr nach, kehrt jedoch gleich darauf schreckensbleich zurück mit der Kunde, der steinerne Gast stehe vor der Tür. Da Leporello nicht zu bewegen ist, ihn einzulassen, so muß Don Juan selbst ihm öffnen. Der Eintretende fordert ihn auf, Buße zu tun, aber Don Juan hat auf dessen Mahnung „Bess're dich" immer nur das trotzige „Nein". Da tut sich die Erde auf, den Sünder unter heftigem Blitz und Donner verschlingend. Nachdem Don Juan also der ewigen Gerechtigkeit verfallen ist, treten Don Ottavio, Donna Anna, Elvira, Masetto und Zerline auf, um den Frevler zu strafen, dessen trauriges Ende sie nun durch Leporello erfahren. Ein herrliches Sextett schließt nun das Ganze. Gemeiniglich schließt man die Oper mit Don Juans Untergang.

Cosi fan tutte.

Komische Oper in 2 Akten. Text von Lorenzo da Ponte. Musik v. W. A. Mozart.

Cosi fan tutte, im Jahre 1789 begonnen und am 26. Januar 1790 zum erstenmal in Wien zur Aufführung gebracht, ist unter den Meisteropern Mozarts aus seiner reifsten Zeit diejenige, welche am wenigsten populär geworden ist. Es liegt dies am Libretto, welches selbst für den wenigst Prüden etwas Verletzendes haben mag. Man hat zwar oft verschiedene Umarbeitungen versucht (von denen wohl die Devrientsche entschieden die beste ist), aber die feine Charakteristik, die Mozart den Personen in ihrer ersten Gestalt gegeben hat, ist dadurch überall verwischt. In neuester Zeit hat man die Oper daher wieder nach dem Originaltext in München gegeben und zwar im kleinen Residenztheater mit der Lautenschlägerschen drehbaren Bühne (durch welche die Störungen, welche die vielen Verwandlungen mit sich bringen, fast gänzlich beseitigt werden). Der Erfolg war ein großartiger und es ist zu erwarten, daß die herrliche Oper sich wieder auf allen vornehmen, deutschen Bühnen einbürgern wird.

Personen:

Fiordiligi u. Dorabella, Schwestern, S.
Ferrando u. Guglielmo, Offiziere, T.-Bar.
Alfonso, Hagestolz, B.
Despina, Kammermädchen d. Schwestern, S.

Handlung Neapel.

I. Akt. In einem Kaffeehause streiten sich zwei Offiziere, Ferrando und Guglielmo, die mit zwei Schwestern, Fiordiligi und Dorabella verlobt sind, mit einem alten Hagestolz über Weibertreue. Schließlich gehen sie eine Wette mit ihm ein, infolge derer die beiden Offiziere sich verpflichten, 24 Stunden lang ganz nach dem Willen

Alfonsos zu leben. In dieser Frist will dieser ihnen einen Beweis der Untreue ihrer Bräute liefern. Die siegesgewissen Offiziere beschließen von dem Gewinn — den die Wette ihnen zweifellos einbringt — ein Fest für ihre Schönen zu bereiten. — Verwandlung. Garten am Meer. Die Mädchen erwarten sehnsüchtig die Geliebten. Da naht Alfonso. Er bringt den Schwestern die Trauerkunde, daß ihre Verlobten noch heute ins Feld ziehen müssen. Eine Barke legt am Ufer an; während eines Marsches betreten Soldaten die Bühne. Ferrando und Guglielmo nahen, um Abschied von ihren Bräuten zu nehmen. Diese vergehen vor Schmerz, die Offiziere glauben ihre Wette schon gewonnen zu haben und segeln nach einem herzzerreißenden Abschied in der Barke ab. Um seine Wette zu gewinnen, setzt sich Alfonso mit Despina — die er durch klingenden Lohn besticht — ins Einvernehmen. Er stellt ihr die beiden Offiziere, die sich als Albanesen verkleidet, wieder eingefunden haben, vor und empfiehlt sie ihrer Gunst. Das gewissenlose Kammermädchen findet es nur berechtigt, daß ihre Herrinnen sich in ihrer Einsamkeit mit anderen Liebhabern trösten. Trotzdem auf die Treue der Mädchen mehrfach Sturm gelaufen wird, hält dieselbe doch bis zum Schluß des ersten Aktes stand.

II. Akt. Ein Zimmer. Die Worte Despinas, welche ihre Gebieterinnen wegen der überspannten Begriffe von Treue aufzieht und über den Wankelmut der Männer spricht, machen doch einigen Eindruck auf die einsamen Bräute. Sie begegnen den ihnen fortgesetzt huldigenden Albanesen um vieles freundlicher und zeigen sich sehr geneigt, ihre Huldigungen anzunehmen. Verwandlung. Garten am Meere.

Guglielmo und Ferrando mit Sängern und Musikern in der Barke. Despina im Garten. Fiordiligi, Dorabella und Alfonso treten auf. Letzterer schürt die Leidenschaft für die Albanesen, die nach und nach in den Herzen der jungen Mädchen erwacht ist, und so gelingt es ihm, seine Wette zu gewinnen. Die verratenen Liebhaber geraten in den äußersten Zorn, doch lassen sie sich endlich durch Alfonso besänftigen und zeigen sich geneigt, den Mädchen zu verzeihen, doch wollen sie dieselben zuvor für ihre Untreue bestrafen. Verwandlung. Zimmer mit mehreren Türen. Immer noch als Albanesen verkleidet, verlangen sie von den Mädchen, daß sie einen Ehekontrakt unterzeichnen, den ihnen die als Notar verkleidete Despina vorliest. Kaum ist der wichtige Schritt von den Mädchen getan, da meldet Alfonso voll Schrecken die Ankunft der alten Geliebten. Eiligst werden die Albanesen und der Notar versteckt, und die Mädchen empfangen in grenzenloser Verlegenheit die inzwischen umgekleideten fröhlich heimkehrenden Verlobten. Doch da dem Guglielmo der Ehekontrakt in die Hände fällt, und er überdies im Besitz eines Medaillons ist, welches die verliebte Dorabella ihm gegeben, so müssen die Mädchen beschämt ihre Schuld bekennen. Dennoch schließt die Oper mit einer Versöhnung der Brautleute!

Die Zauberflöte.

Oper in 2 Akten. Text von Emanuel Schikaneder. Musik von W. A. Mozart.

Die Zauberflöte ist eine von den wenigen Opern, die Mozart auf deutschen Text komponierte. Viele — unter ihnen Beethoven — halten dieselbe für seine schönste Oper doch ist es mißlich, so verschiedenartige Werke, wie Figaros Hochzeit, Don Juan und die Zauberflöte miteinander vergleichen und dieselben nach ihrem Wert und ihrer Bedeutung ordnen zu wollen. Freuen wir uns, daß wir die drei genannten Meisterwerke ersten Ranges besitzen. Wie man allgemein die Mozartsche Musik hoch hält, so verdammt man fast allgemein das Schikanedersche Textbuch. Kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß viele Widersprüche leicht nachweisbar sind, und daß die Diktion häufig sehr abgeschmackt ist, so darf man doch nicht leugnen, daß Schikaneder dem Komponisten eine wunderbar reiche Skala von Charakteren geliefert hat. Hoheit und Würde, Lüsternheit, Naivität, Mannesmut, lieblichste Weiblichkeit usw. sind durch Sarastro, Monostatos, Papageno, Tamino und Pamina vertreten. Daneben gruppiert sich noch die Königin der Nacht mit den drei Damen, während der Priesterchor sich um Sarastro schart, und endlich die drei Genien ein reizendes Ensemble für sich bilden. Die Oper ward im Sommer 1791 komponiert und am 30. September zum erstenmal in Wien aufgeführt. Daß sie seitdem viele tausend Aufführungen erlebt hat, weiß jeder.

Personen:

Sarastro, B.
Tamino, T.
Sprecher, B.
Königin der Nacht, S.
Pamina, ihre Tochter, S.
Drei Damen, S.A.
Drei Genien, S.A.
Papageno, B.
Papagena, S.
Monostatos, T.
Priester, Sklaven, Gefolge.
Handlung: im Morgenlande.

I. Akt. Felsige Gegend mit Bäumen überwachsen. Tamino wird auf der Jagd von einem Ungeheuer verfolgt und

fällt bewußtlos hin. Drei verschleierte Damen mit Wurfspießen kommen herbei und töten das Ungetüm. Nachdem sie sich wieder entfernt haben, erwacht Tamino; da nähert sich Papageno mit dem Liede: „Der Vogelfänger bin ich ja." Er gibt sich im Gespräche mit Tamino für seinen Lebensretter aus, für welche Lüge er von den inzwischen wieder erschienenen drei Damen bestraft wird, indem sie ihm ein Schloß vor den Mund hängen, während sie dem Tamino im Auftrage der Königin der Nacht das Bildnis ihrer Tochter bringen. (Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön"). Wieder erscheinen die drei Damen und teilen ihm mit, daß ein böser Dämon Pamina der Mutter entrissen habe. Nun erscheint die Königin selbst und beschwört Tamino, die Tochter zu befreien. Abermals kommen die drei Damen, um Tamino die „Zauberflöte" und Papageno die „Zauberglöckchen" zu bringen. Zugleich befreien sie letzteren von seinem Mundschlosse. Auch sollen drei Knaben ihnen schützend zur Seite stehen. Verwandlung: Prächtiges, ägyptisches Zimmer. Pamina, welche vor dem frechen Mohren geflohen war, wird von diesem gewaltsam zurückgeschleppt und sinkt gleich darauf ohnmächtig nieder. Während Monostatos in ihren Anblick versunken steht, schleicht Papageno unbemerkt ins Zimmer. Doch als die beiden sich erblicken, laufen sie, vom gegenseitigen Anblick entsetzt, erschrocken davon. Schließlich als Papagano sich wieder ins Zimmer getraut, findet er die inzwischen erwachte Pamina allein und teilt ihr mit, daß Prinz Tamino, von der Mutter gesandt, zu ihrer Befreiung gekommen sei. Beide eilen, Tamino aufzusuchen. Verwandlung: Hain. Im Hintergrund und zu beiden Seiten Tempel.

Von den drei Knaben wird Tamino in den Hain geführt und ermahnt „standhaft, duldsam und verschwiegen" zu sein. Nachdem sie ihn verlassen haben, versucht er vergebens in die Tempel einzudringen, doch tritt ihm aus dem Tempel der Weisheit ein Priester entgegen und belehrt ihn, daß Sarastro weder Zauberer noch Tyrann ist, und daß er Pamina nur zu ihrem Heile der Mutter entführte. Auch er werde einst in den Weisheitstempel eingeführt und dann die Gründe des weisen Mannes erkennen. Tamino bleibt allein und sucht durch seine Flöte Pamina herbeizulocken. Papageno antwortet mit seiner Papagenoflöte und Tamino eilt dem Klange entgegen, mittlerweile aber erscheint Papageno schon mit Pamina, gleich darauf kommt der Mohr mit Sklaven, um Pamina wiederum zu fesseln, Papageno aber nimmt sein Glockenspiel zur Hand und bei dessen Klängen werden die Schwarzen verzaubert und verschwinden tanzend und singend. Darauf naht Sarastro, den Pamina knieend um Vergebung bittet. Sie habe nur fliehen wollen, um sich den Liebesanträgen des Mohren zu entziehen. Verzeihung wird ihr gewährt, aber die gleichzeitig erbetene Freiheit noch nicht. Nun wird Tamino, von Monostatos gefangen und gefesselt, vor Sarastros Antlitz gebracht, doch statt der erwarteten Belohnung werden dem Mohren „nur 70 Sohlenstreiche" diktiert. Die beiden Fremdlinge dagegen, Tamino und Papageno, werden auf Befehl Sarastros in den Prüfungstempel geführt.

II. Akt. Palmenwald. Sarastro berät mit den eingeweihten Priestern der Götter Isis und Osiris die Aufnahme Taminos in ihr Heiligtum [1]). Pamina ist Tamino von den Göttern zugedacht und darum von Sarastro ihrer Mutter entrissen, die abergläubisch und verblendet den weisen Lehren der Priester feindlich entgegentritt. Tamino aber ist dazu auserwählt, den Tempelbau mehr und mehr zu befestigen. Verwandlung: Nacht. Es donnert. Kurzer Vorhof des Tempels. Es beginnt die Prüfung des Tamino und Papageno. Zwei Priester erscheinen, und jene erklären sich bereit, die Prüfung zu bestehen und wird ihnen vor allen Dingen unverbrüchliches Schweigen auferlegt. Die drei Damen erscheinen und bemühen sich vergeblich, die beiden zum Sprechen zu bringen. Es gelingt Tamino jedoch schwer, Papageno vom Plaudern zurückzuhalten. Verwandlung: Garten. Pamina schläft in einer Laube, Monostatos schleicht herbei und will sie küssen. (Arie: „Alles fühlt der Liebe Freuden.") Als er sich ihr nähern will, erscheint die Königin der Nacht, weckt die Tochter und befiehlt ihr, Sarastro zu töten, dies sei das einzige Mittel, um ihre Freiheit, Taminos und der Mutter Liebe zu erlangen. Monostatos, der alles gehört hat, will nun Pamina zur Liebe zwingen. Als er auf ihre Weigerung hin sie erdolchen will, wird sie durch die Dazwischenkunft Sarastros gerettet. Pamina fleht für die Mutter um Gnade, die ihr in großmütigster Weise gewährt wird. Verwandlung:

---

[1]) Es darf wohl als hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden, daß Schikaneder durch die Zauberflöte und speziell durch die Figuren des Sarastro und der Priester das Freimaurertum hat verherrlichen wollen. Mozart war ebenfalls Freimaurer und hat schon zu Anfang der Ouvertüre den der Freimaurerei eigentümlichen Rhythmus eingeführt.

Halle. Tamino und Papageno werden hineingeführt, wo ihnen abermals Schweigen auferlegt wird. Trotzdem schwatzt Papageno anhaltend mit Papagena, welche als altes Weib erschienen ist, unter Donner und Blitz aber wieder verschwindet. Die drei Knaben erscheinen und bringen den beiden die Zauberflöte und die Glöckchen wieder, die ihnen abgenommen waren. Ein gedeckter Tisch wird hergezaubert und Papageno schmaust fröhlich, während Pamina herzukommt und Taminos Schweigen für einen Beweis hält, daß er sie nicht mehr liebe. (Arie: „Ach ich fühl's, es ist verschwunden".) Doch trotz ihrer Klagen bleibt er standhaft. Verwandlung: Ein Gewölbe.

Die Priester preisen Isis und Osiris. Von den Priestern wird Tamino zum Lohn für seine Standhaftigkeit ins Heiligtum geführt, kurz darauf auch Pamina, die ihm ein letztes Lebewohl sagt. Zu ihrem Kummer bricht er auch da nicht das Schweigen. Nachdem alle abgegangen, kommt Papageno, fröhlich, daß ihm die Strafe für sein vorzeitiges Plaudern erlassen, und begehrt nur einen Becher Wein und „ein Mädchen oder Weibchen". Darauf erscheint die Alte und verwandelt sich in die junge, reizende Papagena. Doch da er sie entzückt umarmen will, wird sie ihm entzogen. Verwandlung: Garten. Pamina will sich selbst das Leben nehmen, weil sie wähnt, Tamino liebe sie nicht mehr. Doch die drei Knaben halten sie davon zurück und versprechen ihr, sie zu Tamino zu geleiten. Kaum sind die drei Knaben mit Pamina davongeeilt, als Tamino wieder auftritt, geführt von zwei geharnischten Männern. Diese geben ihm die Weisung, den gefahrvollen Weg durch Wasser und Feuer anzutreten. „Erleuchtet wird er dann imstande sein, sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n." Der herbeieilenden Pamina wird gestattet, mit dem Geliebten durch Wasser und Feuer zu wandern. Nachdem sie die Prüfung glücklich bestanden, werden sie jubelnd im Kreise der Eingeweihten begrüßt. Verwandlung: Garten. Papageno ist verzweifelt über den Verlust seiner Papagena und will sich das Leben nehmen, aber auf den Wink der drei Knaben zaubert er sie mit seinem Glockenspiel herbei. Duett: Pa-pa-pa-pa-pa-pa-papapagena! Zum Schluß naht noch einmal die Königin der Nacht, gefolgt von den drei Damen und Monostatos, um Rache an den drei Priestern zu nehmen. Allein ein furchtbares Unwetter, dem gegenüber sie machtlos ist, verjagt die Königin der Nacht.

Im Tempel der Eingeweihten werden die glücklich Liebenden vereint.

Das Erstehen der opera buffa hätte freilich nur den Untergang der seriösen Oper beschleunigen können. Um dem musikalischen Drama neue entwicklungsfähige Bahnen zu weisen, mußte eine ganz große Persönlichkeit eingreifen: **Christoph Willibald (Ritter von) Gluck** (1714—1787). Er, der selbst noch viele Opern im Stile der Neapolitaner komponiert hatte, schuf in seinem Orpheus (Erstaufführung 5. Oktober 1762 in Wien) zusammen mit seinem Textdichter **Raniero de Calsabigi** das ideale Vorbild eines Musikdramas. Gluck brach zunächst mit der modischen Librettistik der neapolitanischen Oper, deren prunksüchtiges Intriguensystem er durch einfache und in ihrer Gemeinverständlichkeit doppelt eindringliche Texte ersetzte. Musikalisch besteht seine Reform hauptsächlich in der Ersetzung des Seccorezitatives durch das Orchesterrezitativ, sowie in der Einführung von Chören, Tänzen und selbständiger Orchestermusik nach französischem Muster.

Von seinen sechs sogenannten Reformopern „Orpheus" 1762, „Alzeste" 1767, „Paris und Helena" 1770, „Iphigenie in Aulis" 1774, „Armida" 1777, „Iphigenie in Tauris" 1779 begegnen uns heute fast nur noch der Orpheus und die Iphigenie in Aulis.

Orpheus.

Oper in 3 Akten von **Chr. v. Gluck.**

Orpheus, komponiert im Jahre 1762, war die erste seiner Opern, in welcher Gluck, unterstützt von seinem Textdichter Calsabigi, vollständig den bisherigen Konzertopernstil aufgab und statt der bisherigen poetischen Sentenzen und Radomontaden wirklich dramatisch gestaltete Szenen, statt der kolorierten Arien, je nach dem Erfordernis der Dichtung dramatisch belebte Rezitative, Arien und Chöre brachte. Ursprünglich italienisch komponiert, ward Orpheus im Jahre 1774 für die Pariser Oper ins Französische übersetzt und wesentlich umgearbeitet; man unterscheidet deshalb eine italienische und französische Ausgabe.

Personen:

Orpheus, A.
Eurydike, S.
Amor, S.
Chor.

Erste Aufführung: 5. Okt. 1762 in Wien.

Akt I. Orpheus, am Grabe seiner Gattin, fleht die Götter an, ihm seine Eurydike wiederzugeben. Amor naht und verkündet ihm, daß Zeus Erbarmen mit ihm habe, und daß er ins Schattenreich hinabeilen dürfe, seine Gattin zu neuem Leben zu erwecken und auf die Erde zurückzuführen, nur dürfe er während des Weges sein Weib nicht anblicken, sonst sei sie ihm unwiderbringlich verloren.

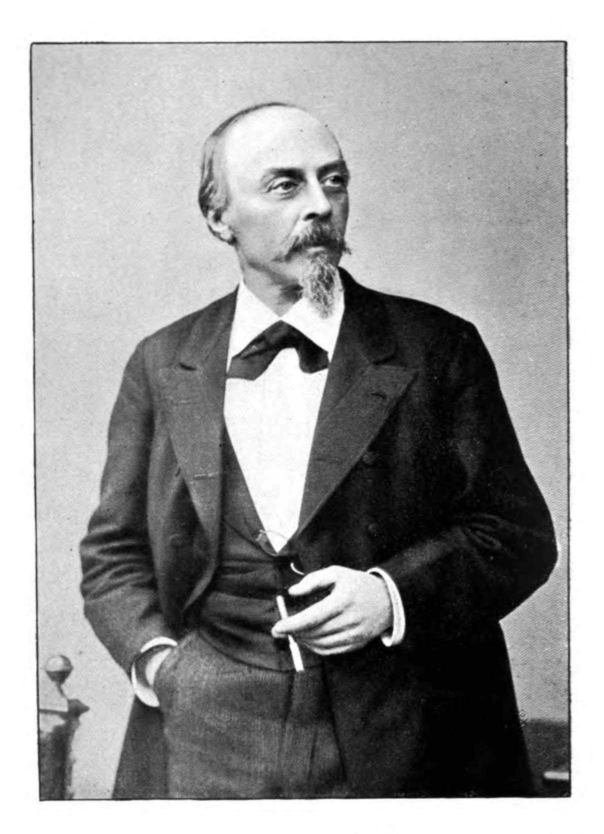


Richard Wagner

Richard Wagner,

geb. 22. Mai 1813 in Leipzig,

gest. 13. Febr. 1883 in Venedig.



Hans von Bülow

Hans Guido von Bülow,

geb. 8. Jan. 1830 in Dresden,

gest. 12. Febr. 1894 in Kairo.

Akt II. Orpheus begehrt Einlaß in den Tartarus; die Schatten verweigern ihn, bis sie sich doch endlich durch sein Flehen erweichen lassen. Orpheus tritt ein ins Gefilde der Seligen, wo die seligen Geister ihn huldvoll aufnehmen und ihm die Gattin entgegenbringen. Ohne Eurydike anzublicken, verläßt er mit ihr das Elysium.

Akt III. Im Walde kommen Orpheus und Eurydike daher; sie vermag es nicht zu fassen, daß sie kein Schatten mehr ist, doch ist sie tiefbetrübt über das stets abgewandte Antlitz ihres Gatten. Sie zweifelt an seiner Liebe und fleht nur um einen Blick. Doch Orpheus bleibt standhaft; da vermeint sie wiederum sterben zu müssen und sagt ihm ein letztes Lebewohl. Jetzt kann er sich nicht länger bezwingen, er blickt sie an und — Eurydike stirbt. Als er sich nun in maßlosem Schmerze selbst das Leben nehmen will; tritt Amor hindernd dazu und belohnt solch' treue Liebe dadurch, daß er Eurydike wieder zum Leben erweckt. Voll Seligkeit schließen die Gatten einander in die Arme.

Schluß-Apotheose vor Amors Tempel.

Iphigenie in Aulis.

Oper in 3 Akten von Chr. v. Gluck.

Schumann schreibt in seinem „Theaterbüchlein"; „Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt."

Personen:

Agamemnon, Bar.
Klytemnestra, M.S.
Iphigenie (beider Tochter), S.
Achilles, T.
Patroklus, B.
Kalchas (Oberpriester), B.
Arkas (Befehlshaber der Leibwache), T.
Artemis (Diana), S.

Erste Aufführung: 19. April 1774 in Paris.

Akt I. Im Lager der Griechen. Um den Griechen glückliche Fahrt nach Troja zu sichern, soll Agamemnon auf Geheiß der Göttin Diana seine Tochter opfern; in seiner Verzweiflung hierüber sendet er Arkas nach Mykene, der Gattin und Tochter entgegen, damit er sie warne, nach Aulis zu kommen. Aber Arkas hat sie verfehlt, Klytemnestra und Iphigenie kommen an und werden mit Jubel begrüßt, nur Achilles fehlt. Man argwöhnt, daß er der Iphigenie treulos geworden, doch nach einiger Zeit eilt er herbei und zerstreut alle Zweifel an seiner Treue. Inzwischen hatte Kalchas dem griechischen Volke verkündet, daß Diana-Artemis ein Opfer fordere, ohne jedoch Iphigenie zu nennen. Agamemnon aber ließ ihm gegenüber durchblicken, daß er nicht imstande sein werde, dies entsetzliche Opfer zu bringen.

Akt II. Im Palaste Agamemnons bringen die Jungfrauen dem Brautpaare ihre Segenswünsche dar, aber weder der Mutter noch den Gefährtinnen gelingt es, die bangen Ahnungen der Braut zu bannen. Im Begriff sich in den Tempel zu begeben, woselbst schon alles von Agamemnon vorbereitet worden, stürzt Arkas herbei und enthüllt, welches Los der Braut im Tempel warte. Klytemnestras Zorn gegen den „grausamen Vater" wallt auf und sie begehrt Hilfe von Achilles, der durch furchtbare Drohungen den Agamemnon bestimmt, Iphigenie zu retten; dieser befiehlt Arkas, beide Frauen sofort heimlich nach Mykene zu bringen.

Akt III. Arkas tritt in Iphigeniens Zelt, um diese zur Flucht abzuholen, während man die Griechen draußen ungestüm nach dem Opfer verlangen hört, mutig tritt er hinaus, um die Volksmenge zu beruhigen. Inzwischen kommt Achill zu seiner Braut, um ihr den Weg durch die tobende Menge gewaltsam zu erkämpfen, aber Iphigenie folgt nicht ihrem liebenden Herzen, sondern ist entschlossen, sich für ihr Vaterland zu opfern. Nun schwört Achill, Kalchas zu töten, alles, auch den Altar zu zerschmettern, und stürzt davon. Während das Volk wieder nach dem Opfer schreit, tritt Klytemnestra ein, welche infolge der fürchterlichen Aufregung ohnmächtig niedersinkt. Während die Dienerinnen auf Iphigeniens Geheiß sich der Ohnmächtigen annehmen, verläßt jene das Zelt. Nachdem Klytemnestra wieder zum Bewußtsein erwacht ist, gibt sie ihrer Verzweiflung und ihrem Zorn Ausdruck in der Arie „Schleudre, Zeus, deine Blitze". Verwandlung: der Altar der Diana am Ufer des Meeres. Man will Iphigenie opfern, Achill will sie befreien, da ertönt die Stimme der Diana, welche verkündet, daß die Götter durch Iphigeniens Gehorsam versöhnt seien. Entgegen der griechischen Sage werden die Liebenden vereint.

Von den Werken der Gluckschüler, die sich mit mehr oder weniger Selbständigkeit an den genialen Reformator anschlossen: Antonio Sacchini (1734—1786), Nicolo Piccini (1728—1800), Johann Christoph Vogel (1756—1788), Etienne Méhul (1763—1817), Antonio Salieri (1750—1825), Gasparo Spontini (1774 bis 1851), Luigi Cherubini (1760 bis 1842) erscheint selten nur noch des letzteren komische Oper „Wasserträger" auf der Bühne.

Der Wasserträger.

Oper in 3 Akten. Text von J. N. Bouilly. Musik von Luigi Cherubini.

Mag auch das überaus geschickt gemachte spannende Textbuch, das die vielfachen Gefahren und die endliche glückliche Rettung eines grausam Verfolgten schildert, einen sehr großen Anteil daran haben, daß das Werk sich jetzt über ein Jahrhundert auf der Bühne erhalten hat, so ist doch auch der Wert der Musik ohne Zweifel ein bedeutender. Die Ouvertüre, das Finale des ersten Aktes, die Zwischenaktsmusik vor dem zweiten Aufzuge und noch manche andere Nummern sind bewundernswerte Meisterwerke.

Personen:

Graf Armand, Parlamentspräsident, T.
Konstanze, seine Gemahlin, S.
Micheli, Wasserträger, B.
Savoyard, Anton und **Marzelline**, dessen Kinder, T.S.
Daniel, Michelis Vater, B.
Rosette, ein Bauernmädchen, S.
Hauptmann, Leutnant, Sergeant in Kardinal Mazarins Diensten.

Handlung: In und bei Paris.

Komponiert 1800, erste Aufführung 7. Januar 1801 in Paris.

Akt I. Zimmer in Michelis Wohnung. Anton, des Wasserträgers Sohn, erzählt uns in einer Romanze, wie er als Kind, vor Hunger und Durst dem Tode nahe, durch die Güte eines Franzosen dem Tode entrissen worden sei. Der Wasserträger erfleht in seiner Arie: „Ha, segne Gott mein Bestreben" des Höchsten Hilfe, hat er doch nichts Geringeres vor, als den Parlaments-Präsidenten Armand, auf dessen Kopf der Kardinal Mazarin einen hohen Preis gesetzt, zu retten. Es gelingt ihm auch Armand und seine Gattin in seiner Wohnung verborgen zu halten, und Anton erkennt in dem Flüchtling seinen Wohltäter. Es wird beschlossen, daß Konstanze, welche sich nicht vom Gatten trennen will, den für Marzelline ausgestellten Passierschein erhalte und unter Antons Begleitung aus der Stadt gebracht werde. Für den Grafen ist guter Rat schon teurer, doch auch für ihn will der dankbare Wasserträger auf einen rettenden Ausweg sinnen.

Akt II. Früher Morgen. Platz vor einer Wachtstube, zur Seite das Stadttor. Anton und die Gräfin treten auf und werden von dem Posten angehalten. Die als Marzelline verkleidete Gräfin wird auf Grund ihres Passierscheines durchgelassen. Anton aber wird festgehalten. Mit größeren Gefahren ist das Entkommen des Grafen verknüpft. Micheli kommt mit seiner Wasserkarre herbei und wird ebenfalls zurückgewiesen. Nun erzählt er den wachthabenden Soldaten, welch hoher Preis auf den Kopf Armands gesetzt ist. Ihre Habsucht ist erregt, Micheli leitet sie auf falsche Fährte und nun eilen die Soldaten in die Wachtstube, um sich zur Verfolgung des Unglücklichen fertig zu machen; rasch wendet der Wasserträger seinen Karren, öffnet die dazu hergerichtete Klappe am Faß, und behende entspringt der Graf durchs Tor.

Akt III. Platz im Dorf Gonesse bei Paris. Die Freundinnen des Bauernmädchens Rosette bringen derselben zu ihrer bevorstehenden Hochzeit mit Anton Geschenke dar. Doch ist der Bräutigam noch nicht gekommen, dagegen nahen sich Soldaten, welche das Dorf umstellen, weil sie die Spur Armands bis hierhin entdeckt haben. Vorsichtig naht die Gräfin in Bäuerinnentracht. Sie will dem in einem hohlen Baum verborgenen Grafen Nahrung bringen. Zwei Soldaten aber gehen ihr nach und werden so frech, daß sich der Graf, welcher aus seinem Versteck den Vorgang beobachtet, nicht länger zu halten vermag. Er feuert auf die Männer und liefert sich durch die Unvorsichtigkeit den Verfolgern selbst in die Hände. Zum Unglück ruft die vor maßlosem Schreck in Ohnmacht sinkende Gräfin beim Erwachen den Namen ihres Gatten. Nun ist sein Schicksal besiegelt. Frohlockend wollen die Verfolger mit ihrer Beute davon, da stürzt der Wasserträger herbei. Sein dankbares Herz hat alle Schwierigkeiten überwunden, und es ist ihm möglich geworden, einen königlichen Befehl zu erwirken, der die fernere Verfolgung des Grafen verbietet. Freudiger Schlußchor.

Es ist ein tragisches Geschick, daß das ideale Musikdrama Glucks späterhin auslaufen sollte in die große französische Oper Meyerbeers, die, befruchtet von der französischen Romantik Viktor Hugos und Genossen und gestützt auf die effekthascherischen Intriguenpoesien Eugène Scribes musikalisch ein buntes Gemisch französischer, italienischer und deutscher Elemente darstellt.

Robert der Teufel.

Oper in 5 Akten. Text von Scribe und Delavigne. Musik von Meyerbeer.

Meyerbeer hatte schon etwa zehn Opern, vorzugsweise in dem italienischen Stil und Geschmack geschrieben, der zu Rossinis Zeiten herrschte, als er im Jahre 1831 mit seinem Robert den Stil der großen Oper begründete. Der Erfolg war ein sehr großer, doch hat diese Oper sich — und das mit Recht — nicht so in der Gunst, namentlich des deutschen Volkes, erhalten, wie namentlich

desselben Meisters Hugenotten. Vorzugsweise mag hieran das wunderlich verzwickte, von Widersprüchen wimmelnde Textbuch die Schuld tragen.

Personen:

Robert, Herzog der Normandie, T.
Bertram, sein Freund, B.
Raimbaut, ein junger Landmann, T.
Alberti, ein Ritter, Bar.
Isabella, Prinzessin von Sizilien, S.
Alice, ein Landmädchen, S.

Handlung: Palermo, 13. Jahrhundert.
Erste Aufführung: 22. November 1831 in Paris.

Akt I. Ein Zeltlager mit Aussicht auf Palermo. Die Ritter, welche den anwesenden Robert nicht kennen, staunen über dessen glänzendes Gefolge. Sie vermuten, daß er sowohl wie Bertram an dem bevorstehenden Turnier teilnehmen wollen. Raimbaut als Pilger verkleidet, singt auf Bitten der Ritter eine Romanze von Robert, dem Sohne des Teufels, in welcher dieser in den schwärzesten Farben geschildert wird. Robert, der sich jetzt zu erkennen gibt, gerät in Wut und befiehlt, daß Raimbaut aufgeknüpft werden solle. Raimbaut erzählt nun, daß er mit seiner Braut Alice hergekommen sei, welche sich einer heiligen Pflicht zu entledigen habe, indem sie, die Milchschwester Roberts, ihrer sterbenden Mutter gelobt habe, demselben einen Brief zu überbringen. Darüber vergißt Robert seinen Zorn und Raimbaut ist gerettet. Der Alice gesteht Robert nun, daß er die Prinzessin Isabella liebe, aus deren Nähe er aber verbannt sei. Alice erklärt sich bereit, Robert als Botin zu dienen und ihr einen Brief zu bringen. Sie entfernt sich und erblickt im Abgehen das dämonische Antlitz des Bertram, dem es nicht entgeht, welch einen Abscheu er ihr einflößt. Nun fordert Bertram den Robert zum Spiele auf, sie würfeln, und letzterer verspielt sein ganzes Hab und Gut, so daß er nunmehr vollkommen in den Händen des Bertram ist.

Akt II. Saal im Palast. Die Prinzeß soll gezwungen werden, sich dem Prinzen von Granada zu vermählen, worüber sie in Klagen ausbricht, obgleich sie sich überzeugt hält, daß Robert, den sie liebt, ihr untreu geworden sei. Da bringt Alice ihr den Brief von Robert und bald darauf erscheint er selber, den sie stürmisch begrüßt, und — da er zu einem Turniere zieht — mit herrlichen Waffen ausrüstet, denn er soll und muß siegen. Er geht, aber sein böser Geist Bertram weiß ihn durch allerlei Spuk in einen Wald zu locken, so daß Robert beim Turnier nicht erscheinen kann und somit wieder den Schein des Treubruchs auf sich lädt.

Akt III. Wilde Felsgegend. Raimbaut wartet hier auf Alice, Bertram gesellt sich zu ihm und verheißt ihm Gold in Hülle und Fülle, wenn er sich ihm ergebe. Raimbaut läßt sich verlocken und Bertram, in dem wir wohl schon früher den eigentlichen Dämon erkannt haben, frohlockt. Raimbaut ist inzwischen gegangen und Bertram horcht auf den Jubelchor der Dämonen, welcher aus der Tiefe herauf tönt. Nachdem er geschworen, daß er seinen Sohn Robert ganz für sich gewinnen müsse, steigt er in eine finstere Schlucht hinab. Jetzt kommt Alice und sucht vergebens nach Raimbaut, da hört sie den unheimlichen Gesang der Dämonen und schaut in die Schlucht hinab, wo sie Bertram erblickt. Dieser dringt heftig in sie, um von ihr zu erfahren, was sie gehört, aber sie verrät nichts. Dagegen macht Bertram sie zur Mitwisserin seiner Absicht, den Robert noch am selben Tage unlösbar an sich zu binden, koste es was es wolle, weil er selbst im anderen Falle verloren sei; sie aber und alle ihre Angehörigen müßten sterben, wenn sie nicht unverbrüchliches Schweigen gelobe. Nun kommt Robert, und Alice (eingedenk der furchtbaren Drohung Bertrams) eilt davon, ohne Robert gewarnt zu haben. Bertram gelingt es, ihn vollständig in seine Gewalt zu bekommen und verlangt endlich von ihm sogar, daß er einen geweihten Zweig vom Grabmal der heiligen Rosalie breche. Verwandlung. Kreuzgang in einem Kloster mit zahlreichen Grabmalen. Bertram beschwört die Geister der in sündiger Lust verstorbenen Nonnen, und verlangt von ihnen, daß sie Robert mit allen Verführungskünsten dazu bringen, daß er den geweihten Zweig breche. Sie verschwinden rasch, als Robert erscheint; da er nun aber selber vor dem ihm aufgedrungenen Frevel zurückschaudert, tauchen die Schatten der Nonnen auf, die grauen Hüllen fallen, die herrlichsten Weiber umkreisen ihn in den üppigsten Verschlingungen und Robert bricht den Zweig. Mit dem Schlusse des Balletts sinken die Nonnen wieder in ihre Gräber zurück.

Akt IV. Saal in Isabellas Palast. Ritter und Edelfrauen, welche sich um Isabella versammelt hatten, wollen sie wieder verlassen, als Robert mit dem heiligen Zweige erscheint, der alle in tiefen Schlaf versenkt. Er erweckt Isabella, die nun in der berühmt gewordenen „Gnaden-Arie" den Himmel um Gnade für sich und für ihn anfleht. Robert aber soll fliehen, weil er verfehmt ist, infolge seines Fortbleibens von dem Turnier, er weigert sich und bleibt knieend vor Isabella liegen, als

die nunmehr wieder erwachten Ritter ihn bedrohen. Aber Bertram erscheint, und während alle vor ihm zurückbeben, rettet er Robert vor seinen Feinden.

Akt V. Kathedrale in Palermo. Im Kampfe mit seinen Verfolgern wäre Robert fast unterlegen, da ist es ihm gelungen, rechtzeitig in dem Gotteshause ein Asyl zu finden. Bertram, den er auch ins Gotteshaus geführt, schaudert vor dem heiligen Ort und beschwört Robert, allem übrigen in der Welt zu entsagen und sich ganz ihm zu überlassen, weil er — sein Vater sei! Robert ist schon bereit, den schriftlichen Vertrag zu unterzeichnen, da erklingen vom Chor des Domes fromme Gesänge, Robert wird wankend gemacht. Bertram, dessen Frist abzulaufen droht, macht erneute Anstrengungen, um Robert für sich zu gewinnen, aber Alice kommt und verkündet, daß der Prinz von Granada die Schwelle des Domes zur Trauung mit der Prinzeß nicht habe überschreiten können, und daß diese nun am Altar des geliebten Robert harre. Endlich bewirkt noch der Brief, den Alice von der verstorbenen Mutter Roberts bringt und in dem sie ihren Sohn vor dem falschen Freunde warnt, daß Robert sich von Bertram abwendet. Da kündet die Glocke Mitternacht und damit ist die Frist für Bertram abgelaufen. Zum Schluß sieht man Isabella mit Robert, Alice mit Raimbaut vereint am Altare.

Die Hugenotten.

Große Oper in 5 Akten. Text von Scribe. Musik von Meyerbeer.

Mit den Hugenotten hat Meyerbeer den Kulminationspunkt seines Schaffens erreicht. Der vierte Akt ist nicht allein relativ, sondern unbedingt eine großartige musikalisch-dramatische Leistung, die noch auf längere Zeit hinaus stets eine große Wirkung auf jeden unbefangenen Hörerkreis ausüben wird. Der fünfte Akt, der noch gar manche musikalische Schönheiten enthält, wird meistens derart zusammengestrichen, daß er in wenigen Minuten beendet ist.

Personen:

Margarete von Valois, S.
Graf von St. Bris, katholischer Edelmann, Gouverneur des Louvre, B.
Valentine, seine Tochter, S.
Raoul de Nangis, protestantischer Edelmann, T.
Marcel, sein Diener, B.
Urbain, Page, S.
Katholische Edelleute:
Graf von Nevers, Bar.
Cosse, Tavannes, Thoret, Retz, Méru, Maurevert.
Bois Rosé, protestantischer Soldat, T.

Handlung: in der Tourraine und in Paris, August 1572.

Erste Aufführung: 21. Februar 1836 in Paris.

Akt I. Saal im Schlosse des Grafen Nevers. Nevers wartet mit seinen Gästen auf den noch fehlenden Raoul. Er läßt nicht lang auf sich warten (dessen Arie: „An diesem Ort mich hier zu finden") und man setzt sich zum Mahle. Im Uebermut macht man den Vorschlag, daß ein jeder den Namen seines Liebchens nennen solle. Raoul soll beginnen. Er berichtet von einer unbekannten Schönen, die er einst vor zudringlichen Studenten beschützt, wobei sie ihm zu erkennen gab, wie sehr ihr der mutige Retter gefallen. Am Schlusse dieser Erzählung (Romanze: „Ihr Wangenpaar") tritt Raouls Diener Marcel ein. Er will seinen Herrn inmitten der Katholiken zur Vorsicht mahnen und stimmt sogar zu aller Verwunderung „Ein' feste Burg ist unser Gott" an. Dem Nevers wird eine Dame gemeldet und er entfernt sich. Durch ein Fenster beobachten die Freunde das interessante tête-à-tête. Auch Raoul tritt hinzu und zu seinem Schrecken erkennt er in der Fremden seine schöne Unbekannte, für die er nun, da er ihren Wankelmut zu erkennen glaubt, nichts als Verachtung übrig hat. Die Gäste Nevers ziehen sich jetzt insgesamt zurück. Nevers ist allein und durch einen kurzen Monolog erfahren wir, daß er nicht nur auf das Verlangen der Königin, sondern auch auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Braut von einer Heirat mit ihr absehe. Nachdem die Freunde sich wieder um ihn geschart, tritt ein Page mit einem Briefe für Raoul ein. Das Billet ruft ihn zu einem Rendezvous, zu dem er, mit verbundenen Augen, in einem Wagen abgeholt werden soll. Raoul entschließt sich, der Einladung zu folgen.

Akt II. In ihren Gärten zu Chenonceaux empfängt die Königin Valentinen, welche ihr berichtet, daß Graf Nevers sie freigegeben habe und daß ihre Verlobung aufgehoben sei. Der Königin ist diese Nachricht sehr willkommen, denn sie hat Valentinen einen andern Gatten bestimmt. Es ist Raoul, den man soeben, mit verbundenen Augen, hereinführt. Alle entfernen sich, weil die Königin ihn allein sprechen will. Als Raoul nach wenigen Augenblicken erkennt, wem er gegenübersteht, kniet er vor der Königin nieder, die ihm voller Huld verkündet, daß sie die Hand der Tochter des katholischen Edelmannes St. Bris für ihn bestimmt habe, auf daß katholisches Blut sich mit protestantischem verbinde. Die wieder eintretenden Edeln beschwört sie überdies, sich ferner

nicht mehr zu befehden. (Ensemble: „Süße Eintracht schirm' uns wieder"), doch als Raoul in der eintretenden Valentine seine unbekannte Schöne erkennt, weist er deren Hand zurück, denn er hält sie ja für treulos, weiß er doch nicht, daß sie nur aus Liebe zu ihm ihr vom Vater beschlossenes Bündnis mit dem Grafen Nevers gelöst hat. Als darauf hin alle Ritter voll Entrüstung auf ihn eindringen, gewährt allein die Königin ihm Schutz.

Akt III. Platz in Paris. Im Hintergrunde eine Kapelle, zu den Seiten Wirtshäuser. Volksszenen. Nevers und seine Freunde treten aus der Kapelle, woselbst Valentine nun doch mit ihm getraut worden. Raoul schickt St. Bris, der noch immer nicht die Schmach, welche dieser ihm angetan, verwinden kann, durch Marcel eine Herausforderung. Maurevert soll für St. Bris eintreten, da dieser sowohl als Nevers am Hochzeitstage Valentinens geschont werden soll. Ein Wächter befiehlt allen nach Hause zu gehen, weil Feierabend angebrochen. Valentine, welche jetzt, dicht verschleiert, aus der Kapelle tritt, hat alles mit angehört und will den Geliebten retten. Marcel, der in gleicher Absicht kommt, muß ihr geloben, daß er Raoul nur mit zahlreichen, ihm treuen Begleitern auf dem Kampfplatz erscheinen läßt. Valentine tritt wieder in die Kapelle ein. Jetzt treten die Gegner auf, doch wie der Kampf beginnt, dringen aus den Wirtshäusern ganze Rotten Bewaffneter auf und es beginnt schon ein allgemeiner Kampf, als die Königin dazu kommt. Marcel klagt ihr, daß man seinem Herrn nach dem Leben trachte und Valentine mischt sich in diese Klagen. Nun wird Raoul inne, wie sehr er die jetzige Gattin Nevers verkannt habe, und als dieser selbst jetzt kommt, um sie davon zu führen, weiden sich St. Bris und seine Freunde an Raouls Schmerz. Die Königin gebietet noch einmal Frieden und der Hochzeitszug geleitet das neuvermählte Paar von dannen.

Akt IV. Saal im Hause des Nevers. Valentine ist in Verzweiflung, sie verehrt ihren edlen Gatten, aber sie liebt Raoul, der jetzt eintritt, den sie aber schleunigst in einem Seitengemach verbergen muß, weil ihr Gatte und eine Schar katholischer Edelleute sich hier versammeln, um den Untergang sämtlicher Hugenotten zu beschließen. Da Nevers sich dem aber widersetzt, wird er auf 24 Stunden in den Arrest gebracht, damit er die heilige „Sache" nicht verrate. Es folgt die berühmte „Schwerterweihe". Die Verschworenen entfernen sich. Raoul will nun forteilen, um seine Glaubensgenossen zu warnen und zu retten, doch Valentine beschwört ihn, sein Leben nicht aufs Spiel zu setzen, aber vergebens! Da ruft sie „Ich liebe dich" und er bleibt bis die Glocken Sturm läuten, da reißt er sich von der Geliebten und eilt fort.

Akt V. Die Bartholomäusnacht, in welcher alle Hugenotten, aber auch Nevers und Valentine, den Tod finden.

Der Prophet.

Oper in 5 Akten. Text von Scribe. Musik von Meyerbeer.

Die bedeutenden Eigenschaften Meyerbeers treten in diesem Werke, namentlich den Hugenotten gegenüber, schon beträchtlich zurück, während seine Schwächen, namentlich sein Ringen nach äußerer Wirkung um jeden Preis, mehr zutage treten. Im 4. Akte sind vorzugsweise bedeutende Momente.

Personen:

Johann von Leyden, T.
Fides, seine Mutter, A.
Bertha, seine Braut, S.
Jonas, **Matthiesen** und **Zacharias**, Wiedertäufer, T. und B.
Graf **Oberthal**, B.

Handlung teils in Holland, teils in und um Münster, 1535.

Erste Aufführung: 16. April 1849 zu Paris.

Akt I. Holländische Landschaft in der Nähe von Dortrecht. Bertha, welche Untertanin des Grafen Oberthal ist, bedarf zu ihrer Verbindung mit Johann von Leyden, mit dem sie bereits verlobt ist, der Einwilligung des Grafen, den sie hier zu finden hofft. Es nahen die Wiedertäufer; unter dem Anschein, die Landleute vom irrigen Glauben bekehren zu wollen, reizen sie dieselben zum Aufstand, aber Oberthal, der jetzt, mit Bewaffneten umgeben, aus dem Schlosse tritt, erkennt in Jonas seinen früheren spitzbübischen Schaffner und läßt die drei Wiedertäufer fortführen. Jetzt findet Berta Gelegenheit, ihre Bitte auszusprechen, aber hohnlachend verweigert Oberthal seine Zustimmung, weil er so liebliche Schönheit für sich selber und seine Freunde nützen will, und so läßt er Bertha und Fides, die Mutter ihres Verlobten, welche Berthas Bitten unterstützt hatte, in sein Schloß bringen, trotz des Murrens der entrüsteten Landleute.

Akt II. Schänke des Johann von Leyden. Die anwesenden Wiedertäufer sehen Johann zum erstenmal und staunen über die frappante Aehnlichkeit seiner Züge mit dem in hohen Ehren gehaltenen Bilde König Davids in Münster, beschließen, ihn zu ihrem Werkzeug zu machen und als König von Zion zu proklamieren. Obgleich Johann geträumt hat, daß er zu Hohem geboren sei, weist

er dennoch die Lockungen der Wiedertäufer zurück und diese verlassen ihn enttäuscht. Jetzt stürzt Bertha, welche glücklich aus der Gefangenschaft bei Oberthal entkommen ist, herein und verbirgt sich, da sie ihre Verfolger in der Nähe weiß, eiligst. Kaum ist sie glücklich geborgen, so kommt Oberthal mit Fides, welche er zu töten droht, wenn nicht Johann seine Braut ausliefert. Und in Johann siegt die Sohnesliebe. Bertha wird fortgeführt, aber Johann ist vor Schmerz kaum seiner Sinne mächtig. Als jetzt die Wiedertäufer zurückkehren, finden sie ihn in der rechten Stimmung, um auf ihre Pläne einzugehen, und obgleich er schwören muß, allem Irdischen, dem Vaterlande und auch der Mutter für ewig zu entsagen, so erklärt er sich, wenngleich nach heißem inneren Kampfe, doch endlich bereit, ihr Führer zu werden.

Akt III. Wald vor Münster, winterliche Landschaft. Ballett mit dem berühmten Schlittschuhtanz. Diese Episode berührt die Handlung nicht. Verwandlung: Das Innere eines Zeltes. Der Befehlshaber von Münster, der Vater des Grafen Oberthal, verweigert standhaft die Uebergabe der Stadt; Zacharias verlangt von Mathiesen, daß man augenblicklich zum Sturme schreite, ohne erst die Genehmigung Johanns, der nunmehr der Prophet heißt, abzuwarten. Matthiesen geht; dann tritt Oberthal ein. Er will sich nach Münster zu seinem Vater durchschleichen und hofft, im Dunkel und vermummt wie er ist, von hier aus seinen Plan ausführen zu können; aber er wird erkannt und Zacharias will ihn sofort zum Tode führen lassen, doch der Prophet, der jetzt erscheint, den alle die Greuel um ihn her anekeln und der trotz seines Schwures. zu seiner Mutter zurückkehren will, befiehlt, ihn freizugeben, nachdem er von ihm erfahren hat, daß Bertha, um sich vor Schande zu bewahren, in den Strom gesprungen, entkommen und jetzt in Münster angelangt sei. Er muß Bertha wiedersehen und befiehlt Oberthal, ihm nach Münster zu folgen. Da stürzt Matthiesen herein mit der Schreckensnachricht, daß die Wiedertäufer durch einen Ausfall der Belagerten eine harte Niederlage erlitten haben. Verwandlung: Szenerie wie zu Anfang des Aktes. Johann von Leyden zwingt die aufrührerischen Wiedertäufer durch die Ueberlegenheit seiner Person und die Gewalt seiner Rede auf die Knie. Hymne: „Herr, dich in den Sternenkreisen.“

Akt IV. Rathausplatz in Münster. Der Prophet mit den Wiedertäufern ist in Münster eingezogen und soll im Dom als König gekrönt werden, Fides aber glaubt, daß er tot sei und Bertha, die als Pilgerin verkleidet erscheint, erfährt nun auch aus ihrem Munde diese Trauerkunde. Verwandlung: Vor dem Dom in Münster. Glänzender Krönungszug. Johann erscheint als König; als Fides ihn als ihren Sohn erkennt, entlarvt sie ihn vor allem Volk; Johann aber erklärt sie für wahnsinnig, gelobt aber, sie zu heilen. Ueberzeugt von ihrer unerschütterlichen Liebe zu ihm, läßt er Schwerter und Dolche auf seine Brust zücken, die ihn durchbohren sollen, wenn Fides nicht ihren Irrtum eingesteht. Um das Leben ihres Sohnes zu retten, bekennt sie, daß sie im Wahnsinn gesprochen. Der Prophet ist gerettet.

Akt V. Gewölbe im Palast zu Münster. Das Heer der Wiedertäufer ist durch das Heer des Kaisers besiegt, aber den drei Wiedertäufern, Jonas, Zacharias und Matthiesen, ist Gnade angeboten, wenn sie den Propheten ausliefern. Sie erklären sich dazu bereit und entfernen sich, um dies ins Werk zu setzen. Soldaten bringen Fides und lassen sie allein. Der Prophet tritt auf und sie vergibt ihm, weil er zu allen Freveln nur getrieben worden ist, um Bertha zu rächen. Diese aber, welche jetzt dazu kommt, hat in Erfahrung gebracht, daß am Orte eine Unmasse Pulver aufgespeichert sei und plant, alle, alle zu verderben, doch als sie in dem Propheten ihren früheren Geliebten erkennt, weist sie sein Flehen um Verzeihung mit einem Fluch über ihn zurück und erdolcht sich. Inzwischen haben die drei Verräter die Belagerer ins Schloß geleitet und Johann erkennt, daß er verloren ist, aber — die Nichtswürdigen sollen mit ihm sterben. Verwandlung: Prunksaal im Schlosse. Bachanal und Ballett. Inzwischen befiehlt Johann, die Eisentore zu schließen, sobald die Verräter erschienen seien. Nun dringt Oberthal mit kaiserlichen Truppen herein, um Johann gefangen zu nehmen, da schließen sich die Tore, ein furchtbarer Knall und alles stürzt in Flammen und Rauch zusammen.

Die Afrikanerin.

Oper in 5 Akten. Text von Scribe. Musik von Meyerbeer.

Meyerbeer hat es stets verstanden, den Sängern und Sängerinnen äußerst dankbare Aufgaben zu stellen, sogenannte „schöne Partien“ zu schaffen, und das ist der Grund, weshalb auch diejenigen seiner Opern, welche längst nicht an die Hugenotten hinanreichen, immer noch auf dem Repertoire bleiben. So ist denn auch der Nelusco eine beliebte Partie aller Baritonisten, gleichwie die Selica und auch Vasco de Gama sich als sehr dankbare Rollen erweisen.

Personen:

Don Pedro, Vorsitzender im Rat des Königs von Portugal, B.
Don Diego, Admiral, B.
Ines, dessen Tochter, S.
Vasco de Gama, Seeoffizier, T.
Don Alvar, Mitglied des Rats, T.
Der Großinquisitor, B.
Nelusco, Sklave, Bar.
Selica, Sklavin, S.
Der Oberpriester der Brahmanen, B.

Handlung in Lissabon und an der ostafrikanischen Küste, Ende des 15. Jahrhunderts.
Erste Aufführung: 28. April 1865 in Paris.

Akt I. Don Diaz war von der portugiesischen Regierung auf Entdeckungsreisen ausgesandt, sein Schiff ist untergegangen, aber Vasco de Gama, einer seiner Seeoffiziere, ist glücklich wieder nach Lissabon zurückgekehrt und hat als lebendige Zeugen der Entdeckungen zwei Sklaven, Selica und Nelusco, mitgebracht. Vasco de Gama liebt Ines, die Tochter des Admirals Diego, und hat Gegenliebe gefunden; Diego aber hat sie dem Don Pedro bestimmt, und dieser zeigt Ines in der Totenliste den Namen Vascos. In einer Sitzung des Rats des Königs soll darüber entschieden werden, ob dem Diaz, von dessen Untergang man noch nicht unterrichtet ist, Hilfe gebracht werden soll. Alvar aber berichtet, daß der Untergang desselben leider durch einen glücklich entkommnen Offizier bewahrheitet wird. Dieser wird zitiert und man erblickt den totgeglaubten Vasco, welcher jetzt eine Denkschrift überreicht, in welcher das Projekt entwickelt wird, wonach er die Entdeckung Diaz' weiterzuführen verspricht. Man hält jetzt die Beratung ab, der jedoch Vasco nicht beiwohnen darf. Mit Stimmenmehrheit wird Vascos Gesuch um ein Schiff zu neuer Fahrt abgelehnt und sein Projekt für töricht erklärt; inzwischen hat aber Pedro in der Denkschrift einen gezeichneten Plan entdeckt, den er heimlich beseitigt. Als man nun Vasco von dem Beschluß Kenntnis gibt, braust er derart im Zorn auf, daß er sich zu beleidigenden Aeußerungen gegen den Rat hinreißen läßt. Daraufhin wird Vasco zu lebenslänglicher Kerkerstrafe verurteilt.

Akt II. Im Inquisitionsgefängnis zu Lissabon. Vasco schläft; Selica, die den Portugiesen liebt, erfährt aus Worten, die Vasco im Traume spricht, daß er Ines liebt. Wie aber Nelusco heranschleicht, um seinen Nebenbuhler (denn er liebt seine Königin Selica mit aller Glut eines Halbwilden) zu ermorden, da fällt Selica ihm in den Arm und rettet Vasco. Vasco erwacht und Selica gibt ihm Winke, wie er seinen Plan ausführen kann, wenn ihm die Freiheit wiedergegeben werden sollte; und sie wird ihm gegeben, denn Ines hat sich selbst geopfert und ihre Hand dem Pedro gereicht, um den Geliebten aus dem Kerker zu befreien. Don Pedro, welcher zum Kommandanten eines Geschwaders ernannt ist, welches die Entdeckungen des Diaz weiter fortsetzen soll, ist perfid genug, die Reise auf Grund des heimlich beseitigten Planes von Vasco zu unternehmen, um später allen Ruhm allein zu ernten.

Akt III. Querdurchschnitt eines großen Schiffes auf dem Ozean. Nelusco, welcher sich dem Pedro als Steuermann angetragen hatte, ist am Steuerruder. Alvar traut ihm nicht und warnt Pedro vor der Tücke des Nesculo, aber vergebens! Da wird ein Schiff mit portugiesischer Flagge gemeldet, es hat ein Boot ausgesetzt und dies bringt den Vasco; er ist schneller gesegelt als Pedro und hat jetzt gewahrt, wie Nelusco gerade das Schiff auf dieselben Klippen lossteuert, welche Diaz den Untergang gebracht haben. Er warnt Pedro, aber dieser, welcher argwöhnt, daß Vasco nur um Ines willen gekommen sei, beleidigt diesen tödlich, und wie nun jener infolgedessen das Schwert gegen ihn zieht, läßt er den Warner in den tiefsten Schiffsraum stoßen. Inzwischen hat Nelusco das Schiff wirklich auf die Klippen getrieben, es wird von den Wilden überfallen, und nachdem diese die Portugiesen niedergemetzelt, sinken sie vor Selica, in der sie ihre Königin wiedergefunden haben, auf die Knie.

Akt IV. Platz zwischen einem indischen Tempel und einem Palast. Vasco und Ines sind die einzigen, welche dem Tode entgangen, ohne jedoch der eine vom andern zu wissen. Vasco tritt auf, wird aber von den Wilden entdeckt und soll sterben, weil kein Fremder den Boden ihres Vaterlandes betreten darf. Im Augenblick, da er zum Tode geschleppt werden soll, tritt Selica aus dem Tempel, erklärt, daß Vasco kein Fremder sei, weil sie ihm, der einst ihr Leben gerettet hat, die Hand gereicht. Da sie Nelusco zwingt, dies zu bezeugen, so ist Vasco gerettet und voll innigster Dankbarkeit schließt er Selica in seine Arme, und läßt sich mit ihr in den Palast führen. Da, plötzlich, vernimmt er Ines' Stimme, die aus der Ferne hervorbringt, verläßt Selica und eilt davon.

Akt V. Selicas Gärten. Ines und Vasco werden vor die Königin gebracht, welche groß genug denkt, um den beiden zu vergeben, da sie jetzt von Ines erfährt, daß beide einander schon seit lange lieben und eigentlich hätten angehören sollen. Sie beauftragt sogar Nelusco, sie auf ein Schiff zu geleiten, das sofort

abſegeln ſoll. Gerührt ſcheiden beide von der edlen Königin. Verwandlung: Kap mit einem mächtigen Manzanillabaum, welcher ſeine Aeſte über die ganze Bühne breitet. Selica kennt die todbringenden Blüten des Manzanillabaumes, und da ſie ohne Vasco nicht zu leben vermag, gibt ſie ſich ſelber den Tod, indem ſie ſich unter ſeine Zweige lagert. Als Nelusco ihr die Nachricht bringt, daß das Schiff bereits abgeſegelt ſei und man dies ſelbſt in der Ferne erblickt, haucht Selica ihr Leben aus.

Die Stumme von Portici.

Große, hiſtoriſche Oper in 5 Akten.
Text von E. Scribe. Muſik von D. F. E. Auber.

Robert Schumann urteilt ziemlich hart über die Oper, nennt ſie aber dennoch „die Oper eines muſikaliſchen Glückskindes“. Allerdings iſt ſehr vieles derb al fresco gemalt, aber ohne Frage enthält die Muſik viele Perlen, und namentlich ſind die Pantomimen der Stummen geiſtreich und feſſelnd.

Perſonen:

Maſaniello, Fiſcher, T.
Fenella, ſeine Schweſter, ſtumm,
Pietro, Borella, Moreno, Fiſcher, B.T.B.
Alfons, Sohn des Vizekönigs von Neapel, T.
Elvira, deſſen Verlobte, S.
Lorenzo, Alfons Vertrauter, T.
Selva, Offizier, B.

Handlung: in Neapel und Portici 1647.
Erſte Aufführung 29. Februar 1828 in Paris.

Akt I. Garten des Vizekönigs, im Hintergrunde eine Kapelle. Prinz Alfons will ſeine Vermählung mit Elvira feiern, trotzdem ſein Herz noch immer der ſtummen Fenella gehört, welche er — wie er ſelbſt ſeinem Freunde Lorenzo geſteht — treulos verlaſſen hat. Die hohe Braut dagegen preiſt, vom jubelnden Volk umringt, ihr Glück. Während eines großen Balletts eilt die Stumme herbei, Elvira um Hilfe anflehend. Durch Zeichen macht ſie klar, daß ſie geliebt und betrogen worden, darauf gefangen genommen, doch nun heimlich ihren Wärtern entkommen ſei. Elvira verſpricht der Armen Hilfe, obgleich ſie durch den Offizier Selva erfährt, daß ihr Verlobter ſelbſt das Mädchen ins Gefängnis habe bringen laſſen. Nach vollzogener Trauung tritt Fenella dem jungen Paar entgegen; Elvira will ſie dem Schutze des Gatten empfehlen und erfährt nun, daß dieſer ſelbſt das Mädchen unglücklich gemacht hat. Entſetzt flieht Fenella davon, um abermaliger Gefangennahme zu entgehen.

Akt II. Am Meeresſtrande. Fiſcher flicken ihre Netze. Maſaniello ſingt die bekannt gewordene Barcarole: „O ſeht, wie ſtrahlet ſchön der Morgen.“ Nun naht auch Pietro, der, gleichwie Maſaniello, ohne Erfolg nach Fenella geſucht hat. Beide beſchließen, das Mädchen, welches geraubt oder gar verführt ſein müſſe, zu rächen. Da eilt ſie herbei, und leidenſchaftlich umſchlingt ſie den Bruder. Auf ſein Drängen berichtet ſie, daß ein hoher Herr ſie verführt und dann ſich mit einer andern vermählt habe, doch will ſie ihn nicht nennen. Da erwacht in dem armen Fiſchervolk die ſchon lange gärende Luſt zur Empörung. Sie ſinnen auf Rache, während ſie durch Singen einer heiteren Barcarole den Schein völliger Harmloſigkeit wahren.

Akt III. Markt in Neapel. Ballett, Volksgedränge. Selva, der die flüchtig gewordene Fenella bemerkt, will ſie mit Gewalt wieder gefangen nehmen. Das Volk leiſtet Widerſtand, greift zu den Waffen und der Aufruhr iſt entfeſſelt.

Akt IV. Maſaniellos Hütte. Es graut ihm bei dem Gedanken, daß das Volk, welches inzwiſchen die Freiheit erkämpft hat, jetzt ſeinerſeits Schandtaten auf Schandtaten häuft. Die hinzukommende Fenella, die bleich und matt ausſieht, ſchildert ihm die Greueltaten der Empörer, ſinkt dann vor Ermattung nieder und ſchlummert ein. Maſaniello ſingt die berühmte „Schlummerarie“. Bald darauf tritt Pietro mit ſeinen Genoſſen ein. Sie fordern Maſaniellos Beiſtand für neue Racheakte. Beſonders haben ſie dem Prinzen Alfons, der ihrer Rache bis jetzt entgangen iſt, den Untergang zugeſchworen. Trotz ſeines Widerſtrebens ſchleppen die Verſchworenen Maſaniello mit ſich fort. Da klopft man; Fenella, welche ſchon früher erwacht war und das Geſpräch der Verſchworenen belauſcht hatte, öffnet und — vor ihr ſtehen Alfons und Elvira, Obdach und Schutz erflehend. Kaum iſt ihnen beides von Fenella gewährt, ſo kehrt Maſaniello zurück, der ſich zwar als Feind zu erkennen gibt, jedoch verſpricht, den Bedrängten unter dem eigenen Dach Schutz zu bieten. Ihm wird Gelegenheit, ſein Wort zu halten; denn gleich darauf dringen auch ſchon die Empörer ein. Nur durch Maſaniellos mannhaftes Einſchreiten, der jeden, welcher Alfons ein Leid antun will, mit dem Tode bedroht, rettet er die Gefährdeten.

Akt V. Offene Halle im Palaſt des Vizekönigs, in der Ferne der Veſuv. Pietro ſingt mit den Verſchworenen die Barcarole und berichtet dann heimlich, daß er dem Verräter Maſaniello Gift gegeben. Darauf bringt ein Fiſcher die Nachricht, daß der Vizekönig mit neuen Truppen anrücke. Zudem ſchleudre der

Vesuv glühende Massen empor. Das abergläubische Volk erblickt darin eine Strafe des Himmels und begehrt den heldenmütigen Masaniello zum Führer. Er erscheint, doch sein Geist ist umnachtet und nur Fenella und Pietro gelingt es, ihm Waffen aufzudringen. Alle folgen ihm in den Kampf. Kurz danach tritt Alfons mit seinen Truppen auf. Er hat gesiegt, Masaniello aber ist gefallen. Bei der Todesnachricht ihres Bruders sinkt Fenella in Ohnmacht. Wieder erwacht, eilt sie von dannen und stürzt sich ins Meer.

Die Jüdin.

Oper in 5 Akten, Text von Scribe, Musik von J. F. Halévy.

Halévy hatte schon 14 Opern geschrieben und auf die Bühne gebracht, bevor er im Jahre 1835 „die Jüdin" in der großen Oper von Paris aufführte. Obgleich einige von den früheren Opern einen vorübergehenden Erfolg hatten, so ward sein großer Ruf doch erst mit diesem, seinem Hauptwerk entschieden. Namentlich mit dem Eleazar hat er eine überaus charakteristische und originelle Figur geschaffen.

Personen:

Kardinal Johann v. Brogni, Präsident des Konziliums, B.
Leopold, Reichsfürst, T.
Prinzessin Eudora, Nichte d. Kaisers, S.
Ruggiero, Oberschultheiß von Konstanz, Bar.
Eleazar, ein jüdischer Juwelier, T.
Recha, seine Tochter, S.

Handlung in Konstanz 1414.
Erste Aufführung: 23. Febr. 1839 in Paris.

Akt I. Platz vor dem Dom in Konstanz. Hinter der Szene hört man ein Te deum singen, darauf ein Chor des Volkes, alsdann tritt Ruggiero auf und läßt durch einen Ausrufer verkünden, daß am heutigen Tage, auf Befehl des Kaisers und des Kirchenfürsten ein Fest stattfinden solle, um den Sieg des Prinzen Leopold über die Hussiten zu feiern. Da hört man aus dem Hause des jüdischen Goldschmieds Eleazar Hammerschläge ertönen und Ruggiero befiehlt, daß man den Frevler, der das Fest mißachte, zur Stelle bringe. Man bringt Eleazar und Recha und sagt ihnen, daß sie vors Gericht geführt werden sollen. Eleazar behauptet, daß er, als Jude, sich nicht um das Gebot der Christen zu kümmern brauche. Man droht ihm wegen dieser Verhöhnung des Christentums mit dem Tode, da naht der Kardinal, welcher den Juden schon früher gesehen zu haben glaubt, und fragt ihn nach Namen und Herkunft. Eleazar war dereinst, als der Kardinal noch nicht der Kirche, sondern dem Staate diente, eine Gattin und eine Tochter hatte, von diesem gewaltsam aus Rom verbannt worden, daran erinnert ihn Eleazar. Der Kardinal ist tief ergriffen von der Erinnerung an sein dereinstiges Glück, beschwört den Juden, davon zu schweigen und bietet ihm dagegen brüderliche Freundschaft an, welche der fanatische Jude aber zurückweist. Nachdem nun alle die Szene verlassen, tritt der Reichsfürst Leopold in schlichter schwarzer Kleidung auf. Auf seinen Ruf tritt Recha aus dem Hause, begrüßt ihn als ihren Geliebten, den sie immer nur für den Juden Samuel gehalten hat und bittet ihn, am Abend zum Vater Eleazar zu kommen und das Passahfest mit ihnen zu feiern. Er will sich entschuldigen, aber sie will davon nichts wissen und geht in ihr Haus zurück. Jetzt strömt das Volk wieder herbei, denn aus dem Brunnen soll Wein anstatt des Wassers sprudeln. Alles drängt sich, um den erwarteten Festzug zu sehen, auch Eleazar und Recha haben auf der Treppe zum Dom Platz gefunden und wieder will Ruggiero, der sie erblickte, die beiden gefangen nehmen und als Kirchenschänder vors Gericht schleppen, da eilt Leopold herbei, flüstert dem Offizier, der soeben Ruggieros Befehl vollziehen will, einige Worte ins Ohr, und zum zweiten Male sind Eleazar und Recha frei.

Akt II. Zimmer in Eleazars Hause. Eleazar feiert mit seinen Hausgenossen das Passahfest; unter den Juden sitzt auch Leopold, welcher sich für einen jüdischen Maler ausgegeben hatte. Wie Eleazar das ungesäuerte Brot verteilt, wirft Leopold dasselbe heimlich, aber von Recha bemerkt, unter den Tisch. Plötzlich klopft es, und da Eleazar Gefahr fürchtet, wird eiligst alles fortgeräumt. Nun tritt Eudora ein, gefolgt von Fackeln tragenden Pagen. Sie will „einen Schmuck seltener Schöne" von dem Goldschmied kaufen, um ihn ihrem siegreich heimkehrenden Verlobten, dem Reichsfürsten Leopold zu verehren. Dann verläßt sie wieder des Juden Haus. Inzwischen hielt sich Leopold in einer Fensternische versteckt. Der Vater mahnt Recha, zur Ruhe zu gehen und Leopold verabschiedet sich, nachdem er der Recha noch zugeflüstert hat, daß er bald wiederkehren werde. (Romanze der Recha: „Er kommt zurück.") Während der letzten Töne steigt Leopold durchs Fenster und nun gesteht er ihr, daß er ein Christ. Recha, die anfangs darüber entsetzt ist, willigt endlich aber doch ein, mit ihm zu entfliehen, wird aber durch den herzutretenden Eleazar daran verhindert. Als dieser nun auch erfährt, daß der vermeintliche Samuel ein Christ sei, erwacht sein ganzer Fanatismus in ihm, er will ihn erdolchen, aber Recha wirft

sich dazwischen, und — gerührt durch diese opferwillige Liebe verzeiht Eleazar und erklärt sich bereit, seiner Recha den Geliebten zu geben. Zu seiner Gemahlin aber kann und will Leopold die Jüdin nicht erheben, er stürzt fort, und Eleazar, furchtbare Rache schwörend, wirft ihm den Dolch nach und sinkt um.

Akt III. Große Halle. Nach einem ziemlich ausgedehnten Ballett bringen die Würdenträger des Reiches dem Prinzen Leopold und der Prinzessin Eudora ihre Glückwünsche dar. Jetzt treten Eleazar und Recha auf, um den Schmuck zu bringen, den Eudora am Abend zuvor gekauft hat. Leopold kniet vor seiner Braut, um die Kette zu empfangen, die sie ihm im Namen des Kaisers umhängen soll, da erkennt Recha in Leopold den vermeintlichen Juden Samuel, stürzt auf Eudora zu, entreißt sie ihr und erklärt, daß ein Verräter wie Leopold keiner Ehrenkette wert sei. Sie verkündet, daß er ihr, einer Jüdin, ewige Liebe und Treue geschworen habe und Leopold gesteht seine Schuld durch sein Schweigen ein. Nun schleudert der Kardinal den Bannfluch sowohl auf den Reichsfürsten Leopold, wie auf Eleazar und Recha. Alle drei werden von Kriegern gefangen genommen und fortgeschleppt.

Akt IV. Saal im Gerichtsgebäude. Durch ein kaiserliches Geleitsschreiben hat Eudora die Erlaubnis erlangt, Recha ohne Zeugen sprechen zu dürfen; diese tritt ein und läßt sich endlich durch die flehentlichen Bitten Eudoras bestimmen, vor Gericht zu erklären, daß Leopold straflos sei. Eudora verläßt sie dankerfüllt und der Kardinal tritt ein. Um Recha zu retten, gibt es nur das einzige Mittel, daß Eleazar zum Christentum übertritt und da der Kardinal aufrichtiges Mitleid mit Recha hat, so läßt er jenen kommen. Aber diese Zumutung weist der fanatische Jude mit Entrüstung zurück; er will gerne sterben, aber vorher an Brogni sich furchtbar rächen. Nun erinnert er Brogni daran, wie bei einer Plünderung Roms durch neapolitanische Soldaten sein Haus in Flammen aufging und wie seine Frau und sein Kind (denn Brogni war — wie oben schon erwähnt — zu jener Zeit noch nicht geistlicher Würdenträger, sondern Staatsbeamter) in den Flammen umkamen. Brogni beschwört den Juden, ihm nicht von diesen Schreckenstagen zu sprechen, aber dieser achtet nicht darauf, sondern schleudert ihm die Worte ins Gesicht, daß ein Jude sein Kind aus den Flammen errettet habe und daß er dieser Jude sei. Nun fleht Brogni um nähere Auskunft, aber Eleazar bleibt unerbittlich, sterben will er, aber das Geheimnis will er mit ins Grab nehmen. Der Kardinal verläßt ihn. Noch einmal wallt in ihm die Liebe zu Recha auf, er möchte sie vom Tode retten, aber die Rachewut siegt wieder, als er das Wutgeschrei des Volkes vernimmt, das draußen den Flammentod des Juden fordert.

Akt V. Platz vor Konstanz, im Hintergrunde ein kolossaler, geheizter Kessel, zu dem Stufen hinaufführen. Unter den Klängen eines Marsches tritt der Kardinal mit großem Gefolge von Geistlichen und Soldaten auf, die beiden zum Feuertode Verurteilten, Recha und Eleazar, bilden den Schluß des Zuges, Massen von Volk haben sich auf den Tribünen versammelt, um dem schauerlichen Schauspiel zuzusehen. Wie Eleazar sieht, daß der dritte Verurteilte nicht herbeigeführt ist, und wie er nun erfährt, daß dieser nur zu Verbannung verurteilt worden, weil Recha ihn vor Gericht für schuldlos erklärt hat, da bricht er fast zusammen. Auf Befehl wiederholt sie die Aussage noch einmal, und nun wird über beide der Stab gebrochen. Noch einmal fleht leise der Kardinal den Juden an, ihm sein Geheimnis anzuvertrauen, und als Recha nun zum Tode geführt werden soll, übermannt ihn seine Liebe zu ihr, er erklärt sich bereit, sein Geheimnis preiszugeben, wenn Recha dadurch gerettet wird, aber sie will mit dem Vater sterben; Henkersknechte führen sie die Stufen hinauf, und in dem Augenblicke, da sie Recha in den Kessel hinabstürzen, ruft Eleazar dem Kardinale zu: „Sieh da dein Kind!“

Wilhelm Tell.

Große romantische Oper in 4 Akten. Text von **Hipp. Bir und Jouy. Musik von G. Rossini.**

Nachdem Rossini vom Jahre 1810 bis 1828 nicht weniger als 37 Opern geschrieben hatte (von denen sich einzig und allein „Der Barbier von Sevilla“ erhalten hat), schrieb er 1829 den „Tell“. Im Jahre 1823 war Rossini nach Paris gekommen und wandelte sich im Laufe der Zeit vollständig zum Franzosen um. Das Sujet ist so bekannt, daß es überflüssig erscheint, den Gang der Handlung zu skizzieren.

Personen:

Geßler, kaiserlicher Landvogt, B.
Rudolf der Harras, T.
Tell, Bar.
Walther Fürst, B.
Melchthal, B.
Arnold, dessen Sohn, T.
Leuthold, Bar.
Mathilde von Habsburg, S.
Hedwig, Tells Gattin, M.S.

Gemmy, Tells Sohn, S.
Ein Fischer, T.

Handlung in der Schweiz; Anfang des 14. Jahrhunderts.
Erste Aufführung: 3. Aug. 1829 in Paris.

Parallel der Opernentwicklung in Frankreich, aber ohne sich gegenseitig zu berühren oder stark zu beeinflussen, vollzieht sich die italienische. Hier gewinnt der Deutsche Simon Mayr, namentlich durch seine Instrumentierungskunst, große Bedeutung. Neben ihm sind als tüchtige Opernkomponisten zu nennen Giovanni Pacini (1796—1867), Saverio Mercadante (1790—1877), die freilich im praktischen Musikbetrieb heute ganz vergessen sind. Der gleichen Zeit gehören Männer an, deren Namen uns noch geläufiger sind: Gioachino Rossini (1792—1868) in seinen früheren Werken, denn später wird er in seinem Wilhelm Tell z. B. Franzose, weiterhin Vincenzo Bellini (1801 bis 1835) und Gaetano Donizetti (1797 bis 1848), der freilich noch alle üblen Charakteristika der italienischen Oper aufweist. Von ihm nimmt Giuseppe Verdi (1813 bis 1901) seinen Ausgang, späterhin wird er dann auch von Wagner beeinflußt, ohne jedoch etwas von seiner Originalität einzubüßen. Er ist zweifellos für das italienische 19. Jahrhundert die bedeutendste Erscheinung, ein echter Musikdramatiker, vor allem in seinen reiferen Werken Aida, Othello und Falstaff.

Norma.

Tragische Oper in 2 Akten. Text von F. Romani. Musik von Bellini.

Vermöge der, sowohl nach dramatischer wie auch gesanglicher Hinsicht, äußerst dankbaren Partie der Norma hat sich diese Oper bis auf den heutigen Tag erhalten, und wenngleich die spezifisch italienische Melodik — wie sie zu jener Zeit herrschte — häufig der dramatischen Wahrheit geradezu ins Gesicht schlägt (mindestens für unser deutsches Empfinden), so darf man doch nicht verkennen, daß Bellini hier und da auch wahrhaft erschütternde Momente bringt, und daß seine Melodien häufig von großem sinnlichen Reiz sind.

Personen:

Sever (Pollius), römischer Prokonsul in Gallien, T.
Flavius, sein Vertrauter, T.
Orovist, Haupt der Druiden, B.
Norma, deff. Tochter, Oberpriesterin, S.
Klotilde, Normas Freundin, S.
Adalgisa, Priesterin bei der Irminsäule, S.

Handlung: Im heiligen Hain und im Irmintempel in Gallien. Vorzeit.
Erste Aufführung: 26. Dez. 1831 in Mailand.

Akt I. Hain mit dem Opferaltar und der heiligen Eiche. Orovist erfleht mit den Druiden den Untergang der Römer. Nach vollbrachtem Gebet entfernen sich alle. Sever und Flavius treten auf. Ersterer bekennt dem Freunde, daß sein Herz sich von seiner Frau, Norma, der Mutter seiner beiden Knaben, abgewendet habe und daß ihn nunmehr heiße Leidenschaft für Adalgisa erfülle, daß ein entsetzlicher Traum ihm aber geweissagt habe, daß diese Liebe ihn ins Verderben stürzen werde und zwar durch Norma selbst. Beim Ertönen des heiligen Erzes, welches das Herannahen der verschworenen Druiden meldet, ziehen sie sich zurück. Inmitten der Priester und Priesterinnen verkündet Norma am Altare den Untergang Roms; nicht Gallien, nein, die eigene Schwäche vernichte es. In der berühmten Arie „Casta diva" erfleht sie die Rückkunft des treulosen Gatten. Nachdem alle den heiligen Hain verlassen haben, tritt Adalgisa auf. Seitdem die Liebe zu Sever sie ergriffen, herrscht Zwiespalt in ihrer Brust und in heißem Gebet sinkt sie vor der Irminsäule nieder. Hier wird sie von Sever überrascht, dem sie nach leidenschaftlichem Drängen ewige Liebe schwört. Verwandlung: Normas Behausung. Klotilde bringt der Freundin Norma ihre beiden kleinen Söhne, doch kann diese deren Anblick im Gedanken an die Untreue ihres Gatten nicht ertragen. Bei herannahenden Schritten entfernt sich Klotilde mit den Knaben. Um der Oberpriesterin ihre schwere Sünde zu bekennen, tritt Adalgisa bei Norma ein. Schon will diese ihr in Erinnerung des eigenen Schicksals mitleiderfüllt verzeihen, da kommt Sever, und Norma erfährt, daß die frevelnde Leidenschaft diesem gilt. Da Sever der Verzweiflung Normas trotzigen Widerstand entgegensetzt, will selbst Adalgisa ihn auf immer verlassen. Da ertönt das heilige Erz und ruft Norma an den Altar. Der Vorhang fällt.

Akt II. Normas Behausung. Norma will ihre schlafenden Knaben morden, doch Grauen erfaßt sie, sie schreit nach Klotilde und läßt die Knaben eilig von ihr fortbringen; dagegen läßt sie Adalgisa rufen und gebietet ihr, die Knaben in das römische Lager zu Sever zu bringen, ihm Gattin zu werden und bei den Knaben Mutterstelle zu vertreten. Adalgisa aber will auf Sever verzichten und den Treulosen in der Gattin Arme zurückführen. Verwandlung: Waldige Gegend. Gallische Krieger — unter der Anführung Orovists — verharren tatenlos im Walde, da die Götter noch immer nicht den Kampf mit den Römern gebieten. Nachdem sich alle entfernt, erscheint Norma, voll Hoffnung an die reuige Wiederkehr

des Gatten glaubend. Doch von der herbeieilenden Klotilde muß sie erfahren, daß die Bitten Adalgisas nichts vermocht haben. Sever hat der erzürnt zum heiligen Dienst Zurückkehrenden geschworen, daß er nicht davor zurückschrecke, sie vom Altare zu rauben. Von neuem entflammt darauf Normas Zorn und sie ist es, welche die Gallier zum Kampf gegen die Römer ruft. Mitten im Schlachtgetümmel bringt Klotilde die Nachricht, daß ein Römer, der gewaltsam in den Tempel der Priesterin gedrungen, dort gefangen genommen worden sei. Es ist kein anderer als Sever, dem hierfür die Todesstrafe droht. Die Oberpriesterin begehrt den Sünder allein zu vernehmen. In dem darauffolgenden Duett offenbart sie ihm ihre grausamen Pläne. Nicht nur er sei dem Tode preisgegeben, nein, auch seine Kinder und die gefallene Priesterin, die auf dem brennenden Scheiterhaufen enden soll. Vergebens fleht Sever um Gnade für Adalgisa. Den Druiden gebietet Norma, pünktlich ihre Befehle auszuführen, sie sollen den Römer und eine sündige Priesterin und Vaterlandsverräterin richten. Als solche bezeichnet sie im letzten Augenblicke sich selbst. Vergeblich begehrt die aufgeregte Menge, daß sie ihr Wort zurücknehme. Doch ihr Entschluß ist gefaßt; vereint mit dem Gatten will sie zu Grunde gehen, auf dem Todeswege seine Achtung, seine Liebe zu erringen. Ihrem Vater gesteht sie erst jetzt, daß sie auch Mutter sei und legt ihm ihre Sorge für die Kinder ans Herz. Orovist, von Schmerz überwältigt, vergibt seiner Tochter, welcher der Gatte reuevoll zu Füßen sinkt. Vereint besteigen beide den Scheiterhaufen.

Lucia von Lammermoor.

Tragische Oper in 3 Akten. Text nach Walter Scotts „Die Braut" von Salvatore Camerano. Musik von Gaetano Donizetti.

Lucia di Lammermoor wird wohl ziemlich allgemein für die beste Oper Donizettis gehalten. Sicher ist wohl, daß in keinem seiner übrigen Werke eine solche Perle enthalten, wie das berühmte Sextett im zweiten Akte der Lucia, welches man schlechtweg als ein Meisterwerk bezeichnen kann, aber dennoch steht zu erwarten, daß die Regimentstochter sich länger auf dem Repertoire erhalten wird, da der Sinn für süßlich-sentimentale italienische Melodik, wie sie in der Lucia so reichlich vertreten ist, in der Gegenwart beträchtlich abgenommen hat.

Personen:

Lord Heinrich Ashton, Bar.
Lucia, seine Schwester, S.
Sir Edgar von Ravenswood, T.
Lord Arthur Buklaw, T.
Raimund Bidebent, Lucias Erzieher und Vertrauter, B.
Elisa, Lucias Gesellschafterin, S.
Normann, Befehlshaber d. Reisigen, T.

Handlung: bei und in einem schottischen Schlosse.

Erste Aufführung: 26. Sept. 1835 in Neapel.

Akt I. Hain in der Nähe des Schlosses. Chor der Reisigen. Lord Ashton tritt von Raimund begleitet auf. Diesem klagt er sein Leid, wie allein seine Schwester Lucia ihn vor drohendem Verderben retten könne, wenn sie sich entschließen würde, nach seinem Wunsch zu heiraten, was er kaum zu hoffen wagt. Da erfährt Lord Ashton durch den Führer der Reisigen, daß Lucia seinen Todfeind, Edgar von Ravenswood liebe. Der Lord ist außer sich. (Arie: „Grausam entbrennt Höllenglut".) Als alle die Bühne verlassen, kommt Lucia mit Elisa. Dieser bekennt sie ihre Liebe zu Edgar. Nun erscheint dieser selbst, nimmt Abschied von ihr, weil eine politische Sendung seine Abreise verlangt und beide geloben sich ewige Treue. Großes Liebesduett.

Akt II. Zimmer im Schloß. Ashton beschwört Lucia, Sir Arthur Buklaw zu heiraten, und als sie seinen Wunsch nicht erfüllen will, reicht ihr Ashton einen gefälschten Brief, der sie von der Untreue ihres Geliebten überzeugt. Sie ist ganz verzweifelt. (Arie: Du, der alle Tränen zählet".) Verwandlung. Großer Saal. Der Chor singt Hochzeitslieder. Lord Arthur Buklaw und Lucia sollen ehelich verbunden werden. Als Lucia und Arthur den Ehekontrakt eben unterzeichnet haben, erscheint plötzlich Edgar. (Berühmtes Sextett: „Wer vermag den Zorn zu hemmen.") Edgar will tätlich gegen Ashton vorgehen, doch Raimund verhindert es. Lucia sei vermählt. Edgar stürzt fort, sie und ihren Bruder verfluchend.

Akt III. Anderer Saal im Schlosse. Die Bewohner von Lammermoor bringen dem vermählten Paare ein Ständchen. Raimund gebietet Schweigen, da Lucia in Wahnsinn verfallen sei und ihren Gemahl getötet habe. Alle weichen entsetzt zur Seite, als Lucia im Nachtgewande, den Dolch in der Hand, erscheint. Große Wahnsinnsszene. Verwandlung. Grabstätte der Familie Ravenswood. Edgar will hier seinem Leben ein Ende machen. (Arie: „In kurzem wird des Grabes Nacht".) Da erfährt er von Männern von Lammermoor Lucias trauriges Geschick, und daß ihr Leben in Gefahr stehe. Eine Totenglocke meldet, daß sie erlöst ist. Edgar ersticht sich, ehe der herbeieilende Raimund es hindern kann. (Todesarie: „Ja, zu dir, verklärter Engel, schwingt sich die be-

reite Seele“.) Der Chor erfleht des Himmels Gnade für seine Seele.

Rigoletto.

Oper in 3 Akten. Text nach Viktor Hugos „Le roi s'amuse“ von F. M. Piave. Musik von G. Verdi.

Die Glanzzeit Verdis beginnt mit Rigoletto, welcher 1851 in Mailand geschrieben wurde und mit dem Trovatore und der Traviata die Trias der populärsten Opern des Maestro bilden.

Personen:

Der Herzog von Mantua, T.
Rigoletto, sein Hofnarr, Bar.
Gilda, dessen Tochter, S.
Giovanna, deren Gesellschafterin, A.
Sparafucile, ein Bandit, B.
Maddalena, seine Schwester, M.S.
Graf v. Monterone, B.
Hofleute:
Graf v. Ceprano, Bar.
Dessen Gemahlin, S.
Marullo, Bar.
Borso, T.

Handlung: in Mantua und Umgegend. 16. Jahrhundert.

Erste Aufführung: 11. März 1851 in Venedig.

Akt I. Saal im herzoglichen Schloß. Großes Fest bei dem Herzog. Derselbe spricht dem Borso sein Entzücken über ein junges Mädchen aus, welches er in der Kirche kennen gelernt. Dabei ruhen aber seine Blicke bewundernd auf der Gräfin Ceprano. (Ballade: „Freundlich blick' ich auf diese und jene.“) Rigoletto hat dies bemerkt und schlägt dem Herzog vor, sich des Grafen zu entledigen. Dieser hört jedoch den bösen Rat und schwört dem Narren Rache. Nun wird Rigoletto selbst geneckt, daß er jede Nacht zum Liebchen schleiche. Das Fest wird durch Monterone gestört, welcher vom Herzog Rechenschaft fordert, weil seine Tochter verführt worden ist. Statt des Herzogs antwortet der Narr, indem er den unglücklichen Vater grausam verhöhnt. Während Monterone gefangen abgeführt wird, flucht er dem Narren. Verwandlung: Straße, davon durch eine Mauer abgetrennt der Vorhof von Rigolettos Hause. Nacht. Rigoletto, gleich darauf Sparafucile, welcher ihm seine Dienste als Bandit anbietet. Rigoletto betritt sein Haus und wird von seiner Tochter Gilda freudig empfangen. Sie kennt weder ihren Stand noch ihren Namen und kommt aus ihrer Wohnung nie heraus; bloß in der Kirche ist sie mit Giovanna gewesen. Während Rigoletto durch die Tür auf die Straße schaut, ob nicht ein Unberufener sein Glück belausche, ist der Herzog schon eingeschlichen, der, als Rigoletto sich entfernt, Gilda zu Füßen sinkt. Großes Liebesduett. Gilda schwört dem jungen Studenten (als solchen hat sie den Herzog in der Kirche kennen gelernt) ewige Treue. Er nimmt Abschied. Gildas Arie: „Teurer Name, dessen Klang.“) Unterdessen haben sich auf der Straße Cepranos Freunde versammelt, um das vermeintliche Liebchen Rigolettos zu entführen. Der Narr kommt hinzu, und man lügt ihm vor, daß diese Vorbereitungen Cepranos Gattin gälten. Man verbindet Rigoletto die Augen, und erst als Gilda um Hilfe ruft, erkennt der Narr, wie schändlich er betrogen worden. Ohnmächtig sinkt er zu Boden.

Akt II. Saal im Schlosse. Der Herzog hat von Gildas Entführung Kunde erhalten, erfährt aber jetzt erst den Aufenthaltsort des Mädchens. Er eilt ab, Gilda zu beruhigen. Der Narr tritt auf und heuchelt lustige Laune; schließlich bricht sich sein Kummer Bahn und er frägt die Herren nach Gilda. Er ist bereits nahe daran, gewaltsam bis zum Herzog vorzudringen, als Gilda erregt das Zimmer betritt. Die Kavaliere lassen Vater und Tochter allein, und diese bekennt ihre Liebe zum Herzog, dem angeblichen Studenten aus der Kirche. Rigoletto bemüht sich, Gilda zu trösten, ist aber innerlich fest entschlossen, sich blutig an dem Herzog zu rächen, welcher Entschluß noch verstärkt wird, als er Monterone von Wächtern in den Kerker führen sieht. (Großes Duett: „Ha, bald bald schlägt die blutige Stunde.“)

Akt III. Eine Mauer trennt die Bühne in zwei Hälften, deren eine die Straße, die andere das Zimmer Sparafuciles mit einem Balkon darüber darstellt. Auf der Straße sehen wir Rigoletto und seine Tochter, welcher hier die Augen geöffnet werden sollen über den Herzog. Im Zimmer aber sitzt der Bandit, gleich darauf kommen die Tänzerin Maddalena und der Herzog, der vor einem Gewitter Schutz gesucht hat. (Kanzone des Herzogs: „Ha, wie so trügerisch sind Weiberherzen“. Dann Quartett: „Als Tänzerin erschienst du mir“), in welchem sich die verschiedenen Gefühle, der Leichtsinn des Herzogs und Maddalenas einerseits, die Rachegedanken Rigolettos und Gildas Schmerz andererseits aussprechen. Auf Wunsch ihres Vaters eilt Gilda nun ab, um Männerkleider anzulegen, in welcher Verkleidung Rigoletto sie nach Verona führen will. Unterdessen gibt Rigoletto dem Sparafucile den Auftrag, den Herzog zu töten und zahlt dem Banditen eine Summe im voraus. Rigoletto zieht sich zurück. Maddalena, welche den Plan vernommen, bittet, den Jüngling zu schonen, was aber gegen ihres Bruders Banditenehre geht. Die Tänzerin erreicht es schließlich, daß, falls sich bis Mitternacht Ersatz für den

Herzog fände, Sparafucile ihren Wunsch erfüllen würde. Diese Szene hat die zurückgekehrte verkleidete Gilda mit angehört. Ohne Zögern klopft sie an die Tür, der Bandit öffnet und einen Mann erblickend, ersticht er sie. Nun klopft Rigoletto und Sparafucile reicht ihm den Leichnam, in einen Sack gehüllt, heraus. Schon will der Narr mit seiner Last zum Flusse eilen, als er den Herzog fröhlich singen hört: „Mädchen und Frauen, die sind beweglich." Entsetzt reißt der Narr das Tuch vom Angesicht des Toten, und er erkennt seine Tochter. Der Fluch Monterones hat sich fürchterlich erfüllt; ohnmächtig bricht Rigoletto zusammen.

Der Troubadour.

Oper in 4 Akten. Text von Cammerano. Musik von G. Verdi.

Die populärste Oper des fruchtbaren Komponisten. Zwar enthält sie manches, was uns dramatisch unwahr erscheint, denn öfters hören wir bei tragischen Momenten ziemlich banale Melodien, aber dennoch muß man gestehen, daß das Werk von spontaner Schaffenskraft zeugt und sehr viel Bestrickendes enthält.

Personen:

Graf von Luna, B.
Leonore, Gräfin von Sargasto, S.
Inez, deren Vertraute, S.
Manrico, ein Troubadour, T.
Ruiz, sein Freund, T.
Ferrando, Lunas Feldhauptmann, B.
Azucena, eine Zigeunerin, M.S.

Handlung in Biscaya und Aragonien. 15. Jahrhundert.

Erste Aufführung: 19. Jan. 1853 in Rom.

Akt I. Wachtstube. Der alte Haushofmeister des Grafen von Luna, Ferrando, erzählt der lauschenden Dienerschaft, wie einst eine Zigeunerin den jüngeren, noch in der Wiege schlummernden Sohn des alten verstorbenen Grafen Luna verzaubert habe. Zur Strafe ließ der Graf das böse Weib auf dem Scheiterhaufen verbrennen, doch deren Tochter übernahm es nun, die so traurig endende Mutter zu rächen und entführte den verzauberten Knaben. Kurze Zeit darauf fand man an derselben Stelle, wo die alte Zigeunerin verbrannt worden war, die Gebeine eines Kindes. Doch der alte Graf vermochte es nicht zu glauben, daß es die seines geraubten Kindes seien; deshalb flehte er seinen älteren Sohn auf dem Totenbette an, die Spuren jenes Zigeunermädchens, der Tochter des verbrannten Weibes, zu verfolgen. Verwandlung: Garten. Die Gräfin Leonore gesteht ihrer Vertrauten, Inez, ihre Liebe zu Manrico, dem Troubadour. Bald darauf begegnen Graf Luna und Manrico, welche beide in heißer Liebe zu Leonoren entbrannt sind, einander im Garten und trotz der Bitten Leonorens schreiten beide Rivalen zum Zweikampf.

Akt II. Zigeunerlager in einem verfallenen Schloß. Manrico hat als Sieger im Duell den Grafen Luna großmütig geschont. Nun ist er bei seiner Mutter Azucena, die ihm die im Kampf erhaltenen Wunden pflegt. Sie erzählt ihm, wie sie auf der Mutter Geheiß Rache ausübte, doch dabei vor Aufregung statt des Grafen Lunas Kind den eigenen Sohn ins Feuer warf. Noch schaudert Manrico über das Gehörte, da bringt man ihm die Nachricht, Leonore wolle auf die falsche Kunde seines Todes hin ins Kloster gehen. Er eilt fort, um die Geliebte rechtzeitig für sich zu gewinnen. Verwandlung: Halle vor einem Kloster. Graf Luna, der auch von Leonorens Entschluß gehört hat, ist ebenfalls hierher geeilt, um sie zu seinem Weibe zu machen. Manrico gelingt es, Leonore dem verhaßten Nebenbuhler zu entreißen.

Akt III. Heerlager. Azucena ist bei der Belagerung des Schlosses Castellor, wohin Manrico Leonoren brachte, in Lunas Gewalt geraten, und Ferrando erkennt in ihr jene Zigeunerin, die vor 15 Jahren den kleinen Grafen Luna entführte. Azucena erfährt auch, in wessen Hände sie gefallen, und als Graf Luna hört, daß seine Gefangene Manricos Mutter ist, beschließt er, sie zu töten, um sich an Manrico zu rächen. Verwandlung: Zimmer im Schloß Castellor. Manrico und Leonore. Ruiz, Manricos Freund, bringt demselben die Nachricht, daß das Leben Azucenas bedroht sei. Manrico eilt zu ihrer Rettung ab, Leonore in sicherem Schutz zurücklassend.

Akt IV. **Vor dem Kerker.** **Bei dem Rettungswerk ist nun auch Manrico in Lunas Hände gefallen; vereint mit Azucena erwartet er den über beide verhängten Tod. Vor dem Kerker aber steht Leonore und fleht Graf Luna an, dem Troubadour das Leben zu schenken. Erst als sie sich selbst zum Lösegeld bietet, erhört er ihre Bitten, denn er ahnt ja nicht, daß sie bereits Gift genommen. Doch um solchen Preis mag Manrico nicht gerettet werden. Anfangs schmäht er die Geliebte, bis er erkennt, was sie für ihn getan. Sie stirbt in seinen Armen. Als Leiche sieht Luna Leonoren wieder und außer sich vor Wut, läßt er Manrico zum Feuertode führen, während Azucena im Schlummer liegt. Als es bereits zu spät, erfährt Graf Luna von der erwachten Zigeunerin, daß er in Manrico nicht nur den Nebenbuhler, sondern auch den eigenen Bruder geopfert.**

La Traviata.

Oper in 4 Akten. Text nach Alexandre Dumas „Kameliendame“ von Piave. Musik von Verdi.

Traviata ist eine der beliebtesten Opern des Maestro, sie zeigt alle die Vorzüge der Verdischen Muse: temperamentvolle Melodik, wirkungsvolle Herausarbeitung der dramatischen Momente und glänzende, wenn auch zuweilen brutale Instrumentierung.

Personen:

Violetta Valery, S.
Flora, S.
Annina, Dienerin, M.S.
Alfred Germont, T.
Georg Germont, sein Vater, Bar.
Freunde Alfreds, Doktor, Bar. und B.

Handlung: in Paris und Umgebung. Gegenwart.

Erste Aufführung: 6. März 1853 in Venedig.

Akt I. Saal bei Violetta. Violetta, welche bis dahin leichtsinnig und leichtfertig gelebt, hat eine große Gesellschaft um sich versammelt, in welcher zum erstenmal auch Alfred Germont erscheint. Während man in den Ballsaal zum Tanze eilt, befällt Violetta ein mit Husten verbundener Herzkrampf, der jedoch rasch vorübergeht. Alfred ist hingerissen von ihrer Schönheit und gesteht ihr, von seinen Gefühlen hingerissen, seine Liebe. Zwar warnt sie ihn vor sich selber, aber doch ergreift es sie, daß ein edler junger Mann sie wahrhaft liebt und sie gibt ihm eine Kamelie mit dem Bedeuten, daß sie ihn wiedersehen wolle, wenn die Blume verblüht sei.

Akt II. Gemach auf einem Landsitze bei Paris. Alfred frohlockt, daß Violetta dem bisherigen glänzenden Leben entsagt hat, aber, als er kurz darauf Violettas Auftrag an eine Dienerin erfährt, alles Entbehrliche zu veräußern, damit sie imstande sei, den notwendigen Aufwand zu bestreiten, eilt Alfred selbst nach Paris, um dort sofort alle wünschenswerten Anordnungen zu treffen. Nun erscheint Violetta. Da tritt der Vater Alfreds herein und verlangt, daß sie sich für immer von seinem Sohne trenne. Mit blutendem Herzen entsagt sie, und als Alfred nun zurückkehrt, sagt sie ihm für ewig Lebewohl, ohne der Unterredung mit dem Vater zu gedenken, und verläßt ihn. Sein Vater naht sich ihm und bittet ihn, zum Vaterhause zurückzukehren (Arie: „Hat dein heimatliches Land“). Inzwischen empfängt Alfred ein Billet, in welchem ihm mitgeteilt wird, daß Violetta einer Einladung zu einer Ballgesellschaft bei Flora folgen werde und im Zorn darüber, daß sie das ohne seine Einwilligung und ohne sein Wissen getan, eilt er nach. Sein Vater folgt ihm.

Akt III. Saal bei Flora. Zu den zahlreichen fröhlichen Gästen gesellt sich auch Alfred und während er sich zum Spiel gesetzt hat, tritt Violetta am Arme des Baron Duphal ein. Obgleich Alfred sich den Anschein gibt, als ob er ihrer nicht achte, nimmt Violetta Gelegenheit, ihm zu gestehen, daß sie ihn fliehen müsse, weil ein Mann, den sie nicht nennen wolle, berechtigt sei, dies von ihr zu verlangen. Da überwältigt ihn der Zorn, er schleudert ihr die heftigsten, beleidigendsten Worte ins Gesicht und wirft ihr seine Börse vor die Füße. Violetta ist vernichtet.

Akt IV. Violettas Schlafzimmer. Der Arzt sucht die totkranke Violetta zu beruhigen und zu trösten, aber der Dienerin verhehlt er nicht, daß Violetta nur noch wenige Stunden zu leben habe. Inzwischen hat Alfred von seinem Vater erfahren, wie alles zusammenhing und reuig wirft er sich vor ihr nieder. Zu spät! Sie stirbt in seinen Armen.

Aida.

Oper in 4 Akten von Antonio Ghislanzoni. Deutsch von Julius Schanz. Musik von Giuseppe Verdi.

Personen:

Der König, B.
Amneris, seine Tochter, M. S.
Aida, äthiopische Sklavin, S.
Radamès, Feldherr, T.
Ramphi, Oberpriester, B.
Amonasro, König von Aethiopien, und Aidas Vater, Bar.
Ein Bote, T.

Die Handlung spielt in Theben und Memphis zur Zeit der Herrschaft der Pharaonen.

Diese Oper erfreut sich bei uns einer außerordentlich großen Beliebtheit. Rein äußerlich wirkt die blendende Farbenpracht des orientalischen Milieus stark fesselnd, dazu ist das Schicksal der in heftigem Widerstreit zwischen Liebe und Vaterlandstreue, zwischen demütiger Ergebenheit und gebieterischem Stolz schwankenden Sklavin Aida ein faszinierender Opernstoff. Vor allem aber unterstreicht die Musik Verdis alle Vorzüge des Librettos. Die exotischen Priester- und Tempelgesänge sind von außerordentlichem Reiz, für die Klage der Aida findet Verdi ergreifende Töne, die Kriegs- und Triumphchöre sind von außerordentlichem Schwung und oft überwältigender Klangpracht.

Othello.

Oper in 4 Akten, Text von Arrigo Boito. Für die deutsche Bühne übertragen von Max Kalbeck. Musik von Giuseppe Verdi.

Personen:

Othello, Mohr, Befehlshaber der venetianischen Flotte, T.
Jago, Fähnrich, Bar.
Cassio, Hauptmann, T.
Rodrigo, ein edler Venetianer, T.
Lodovico, Gesandter der Republik Venedig, B.
Montano, der Vorgänger Othellos in der Statthalterei von Cypern, B.
Ein Herold, B.
Desdemona, Othellos Gemahlin, S.
Emilia, Jagos Gemahlin, M. S.

Ort: Eine Hafenstadt der Insel Cypern.
Zeit: Ende des 15. Jahrhunderts.
Uraufführung: Mailand 5. Februar 1887.

Wie Aida, so zeigt auch diese Oper alle Vorzüge des späten Verdi: größte Vereinfachung, d. h. Weglassung aller undramatischen Nebenmomente zugunsten immer schärferer dramatischer Zuspitzung; subtilste Deklamation, Auflockerung der alten straffen Gliederung von Rezitativ, Arie usw. in Szenenfolgen nach Wagnerschem Muster, und vornehmlich die reichliche Verwendung des Chores als dramatischer Faktor. Gleich die Sturmszene zu Anfang mit ihrem lapidaren Chor oder das Trinklied im ersten Akt sind Beweise hierfür. Neben solchen hochdramatischen Stellen finden sich auch lyrische Partien von außerordentlicher Schönheit, wie der in sinnlicher Pracht schwelgende Schluß des 1. Aktes.

Falstaff.

Lyrische Komödie in 3 Akten von Arrigo Boito. Deutsch von Max Kalbeck. Musik von Giuseppe Verdi.

Personen:

Sir John Falstaff, Bar.
Ford, Alicens Mann, Bar.
Fenton, T.
Dr. Cajus, T.
Bardolph, **Pistol** } in Falstaffs Diensten, T., B.
Mrs. Alice Ford, S.
Aennchen, deren Tochter, S.
Mrs. Quickly, M. S.
Mrs. Meg, Page, M. S.

Schauplatz: Windsor.
Uraufführung: Mailand 9. Februar 1893.

„Mit freier Benützung der Lustigen Weiber von Windsor und einiger Stellen aus Heinrich IV.“

Verdis letzte Oper „Falstaff“ ist in Hinsicht auf die souveräne Beherrschung alles Technischen im Aufbau wie in der Instrumentation zweifellos sein reifstes Werk. Die außerordentlich fein gezeichnete Charakteristik einzelner Personen und Situationen, die sprudelnde Leichtigkeit, mit der das Ganze an uns vorüberzieht, machen das Werk zu einer der feinsten komischen Opern, die wir besitzen, und es ist lebhaft zu bedauern, daß sich der „Falstaff“ neben Nicolais so populären „Lustigen Weibern von Windsor“, die ja den gleichen Stoff behandeln, noch nicht recht durchsetzen konnte.

Es ist im Anfang des 19. Jahrhunderts noch eine dritte Richtung der Opernentwicklung zu unterscheiden und zwar die deutsche.

Auf dem Gebiete des Singspiels ist zunächst der „Fidelio“ Ludwig v. Beethovens zu nennen; textlich ein Absenker der französischen Rettungsopern, wie sie seit Gretrys „Richard Löwenherz“ in der Revolutionszeit entstanden. Folgt die Oper auch musikalisch in den kleinen Milieuszenen den Pfaden der französischen Oper, so bricht doch überall da, wo es sich um die Herausarbeitung der Grundidee handelt, in den Gesängen Leonorens, Pizarros und der ganzen Kerkerszene der Genius Beethovens mit elementarer Gewalt durch.

Fidelio.

Oper in 2 Akten. Text nach Bouilly von Sonnleithner und Treitschke. Musik von L. van Beethoven.

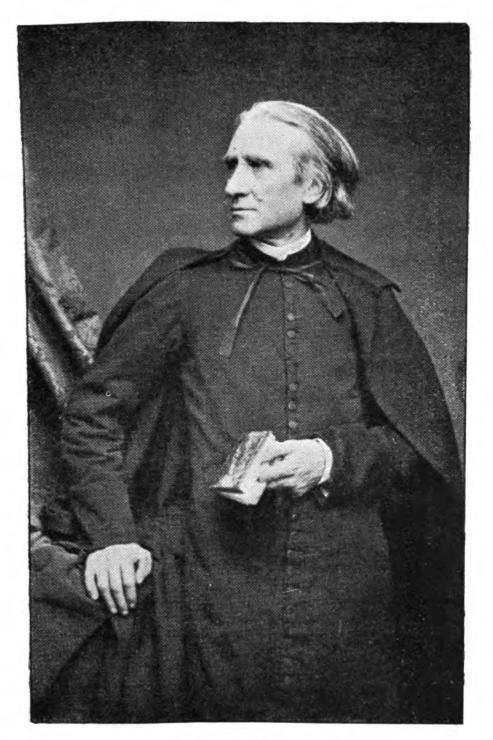
Beethovens Reich war die instrumentale Kunst und demgemäß ist auch im Fidelio das Orchester durchaus symphonisch behandelt, ohne jedoch die freie Entfaltung des vokalen Elementes allzusehr zu beeinträchtigen; es wohnt der Oper, wie die Erfahrung gelehrt hat, eine unversiegbare Lebenskraft inne, und so lange es eine deutsche Oper gibt, wird Fidelio den ihm gebührenden Platz behaupten.

Personen:

Don Fernando, Minister, Bar.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses, Bar.
Florestan, ein Gefangener, T.
Leonore, seine Gattin, unter dem Namen „Fidelio“, S.
Rocco, Kerkermeister, B.
Marzelline, seine Tochter, S.
Jaquino, Pförtner, T.

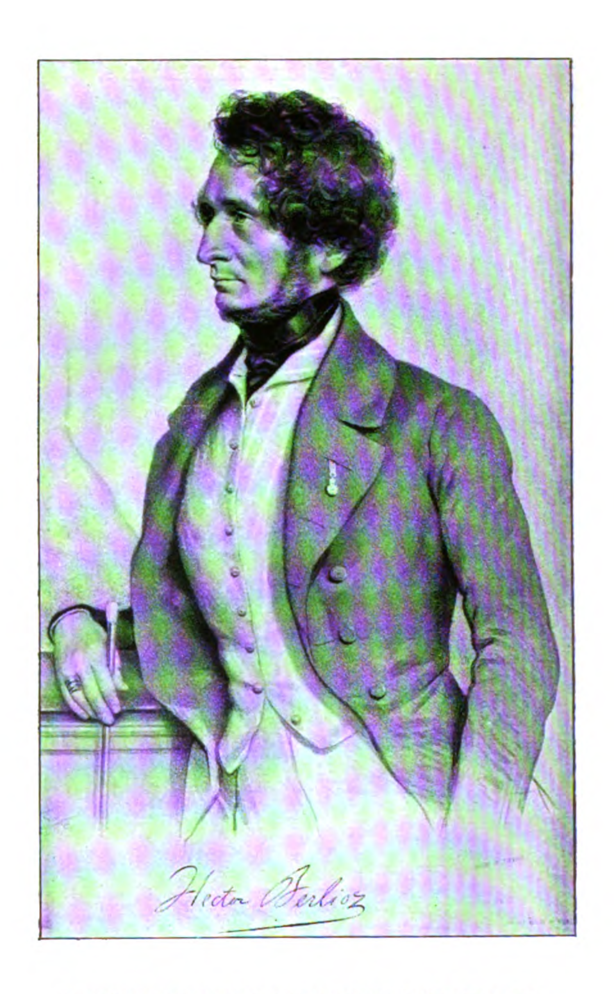
Handlung: in einem spanischen Staatsgefängnisse in der Nähe von Sevilla.
Komponiert in den Jahren 1804 und 1805.
Erste Aufführung: im Herbst 1805 in Wien.

Akt I. Im Hofe des Gefängnisses. Marzelline ist bei der Arbeit und wird von Jaquino beschworen, ihm endlich ihr Jawort zu geben; sie weigert sich, weil ihr Herz dem jüngst in des Vaters Dienste getretenen Fidelio gehört. Sie gibt dieser Empfindung Ausdruck in der Arie „O wär' ich schon mit dir vereint“. Jaquino war abgerufen und kehrt jetzt in Begleitung Roccos zurück; bald darauf tritt auch Leonore auf, welche für Rocco Geschäfte erledigte. Dieser sieht in ihrer treuen Pflichterfüllung Beweise der Liebe zu



Franz Liszt,

geb. 22. Okt. 1811 in Raiding bei Oedenburg (Ungarn),
gest. 31. Juli 1886 in Bayreuth.



Hector Berlioz,

geb. 11. Dez. 1803 in Côte St. André (Frankreich),

gest. 8. März 1869 in Paris.

seiner Tochter und ist, zum geheimen Schrecken Leonorens, zur Verbindung der beiden jungen Leute gern bereit. Leonore begehrt vor allen Dingen das Vertrauen Roccos, und schließlich gelingt es ihr auch, ihn dazu zu bewegen, daß sie ihm bei der Bedienung der Gefangenen helfen darf; ja sie erwirkt sogar, daß die Gefangenen auf kurze Zeit ins Freie geführt werden. Rocco fühlt sich als Mitwisser von Pizarros finsteren Plänen zu solch eigenmächtiger Erlaubnis berechtigt, denn Pizarro hat ihm anvertraut, daß er sich des Florestan — den er ohne Grund eingekerkert hält — schleunigst entledigen will, und verlangt von Rocco, daß er ihn ermorde. Doch da dieser sich standhaft weigert, so bleibt Pizarro nichts anderes übrig, als selbst die blutige Tat zu verrichten. Dem Befehl jedoch, ein Grab in Florestans Kerker zur sofortigen Beseitigung des Leichnams herzurichten, vermag sich Rocco nicht zu entziehen. Diese Verhandlung der beiden Männer hat Leonore belauscht. (Rezitativ und Arie: „Abscheulicher, wo eilst du hin?") Die Gefangenen werden ins Freie geführt, aber vergebens sucht Leonore unter ihnen ihren Gatten.

Akt II. Im Kerker Florestans. Florestan allein. In der Arie: „In des Lebens Frühlingstagen" findet seine Liebe, sein Vertrauen zu Leonore ergreifenden Ausdruck. Von Schwäche übermannt, sinkt er auf sein Lager zurück. Rocco und Leonore treten ein und beginnen die Grabstätte für Florestan zu bereiten (es folgt das erschütternde Duett „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben"). Inzwischen bemüht Leonore sich wieder und wieder die Züge des Gefangenen im Halbdunkel zu unterscheiden. Als er erwacht, labt Rocco ihn mit einem Trunk frischen Wassers. An der Stimme des Gefesselten, der Rocco dafür dankt, erkennt Leonore ihren Gatten. Und durch Schmeichelworte gelingt es ihr, Rocco zu bewegen, daß sie dem Armen ein Stück Brot reichen darf. Jetzt kommt Pizarro, der sich Florestan zu erkennen gibt. Doch als er eben im Begriff ist, ihn zu erdolchen, stürzt die sich bis dahin verborgen gehaltene Leonore zwischen den Gatten und den Mörder. Als der Wüterich sie fortschleudern will, schirmt sie noch einmal Florestan und ruft — Pizarro mit der Pistole bedrohend — aus: „Töt' erst sein Weib." Der ergrimmte Pizarro scheut auch vor einem Doppelmorde nicht zurück. Schon glaubt man das Leben beider verloren, da nahen Schritte. Jaquino kommt und meldet die Ankunft des Ministers. Florestan und sein Weib sind gerettet. In einem jubelnden Duett: „O namenlose Freude" spricht sich ihre ganze Glückseligkeit aus. Verwandlung: Bastei vor dem Schloßhofe. Don Fernando verkündet im Namen des Königs, daß den Gefangenen die verlorene Freiheit wiedergeschenkt ist. In Florestan begrüßt der Minister voll Freuden seinen totgeglaubten Freund. Marzelline lernt voll Bestürzung in dem geliebten Jüngling eine heldenmütige Frau kennen und tröstet sich nun mit Jaquino. Don Pizarro fällt der irdischen Gerechtigkeit anheim.

In rechten Wettbewerb mit der ausländischen Oper tritt Deutschland erst mit der Romantik. Ihr geistiger, literarischer Vorkämpfer ist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Vor allem aber ist es Karl Maria von Weber, der durch seine Vorliebe für volkstümliche Elemente, durch die Bevorzugung exotischer Sujets großen Anklang fand und in der Euryanthe einen textlich freilich verunglückten Versuch zu einem rom. Musikdrama großen Stils wagte.

Der Freischütz.

Romantische Oper in 3 Akten. Text von Fr. Kind. Musik von K. M. v. Weber.

Der Freischütz ist die populärste Oper der Deutschen. Der Erfolg, den dieselbe sofort errang, war ein riesenhafter, durchaus beispielloser und noch heute entzücken die herrlichen Melodien, die der glückliche Schöpfer verschwenderisch gespendet hat, Ohr und Herz eines jeden empfänglichen Hörers.

Personen:

Graf Ottokar, Bar.
Kuno, gräflicher Oberförster, B.
Agathe, seine Tochter, S.
Aennchen, deren Freundin, S.
Kaspar u. Max, Jägerburschen, B. T.
Ein Eremit, B.
Kilian, ein reicher Bauer, T.
Samiel.

Handlung: In der Erbförsterei und deren Umgebung. 18. Jahrhundert.
Erste Aufführung: 18. Juni 1821 in Berlin.

Akt I. Platz vor einer Waldschenke. Max sitzt im Vordergrunde allein an einem Tische, im Hintergrunde eine Vogelstange, von Volksgetümmel umgeben, es fällt ein Schuß und das letzte Stück eines Sternes fällt herab. Die Bauern jubeln dem Sieger, dem Kilian, zu und hänseln Max, dem heute kein Schuß gelingen wollte. Kuno, Kaspar und Jäger kommen herzu; ersterer hört mit Schrecken, daß Max, sonst der beste Schütze weit und breit, jetzt nichts zu treffen imstande ist, und das beunruhigt ihn um so mehr, als

Max am nächsten Tage nach altem Herkommen den Probeschuß tun soll. „Fehlst du morgen den Probeschuß, so ist Mädchen und Dienst für dich verloren," ruft er ihm warnend zu. Kaspar nützt die trübe Stimmung seines Kameraden, um ihn nach und nach ins Garn zu locken. Jener hat mit dem Bösen einen Pakt geschlossen und ist ihm in kürzester Frist verfallen, wenn er nicht ein neues Opfer zu schaffen weiß. Nachdem Kuno mit den Jägern den Festpatz verlassen hat, drehen sich die Landleute beim Ertönen des berühmten Walzers um den „Schenkgiebel" und zerstreuen sich nach und nach. Es ist dunkel geworden. Max bleibt, in trübe Gedanken verloren, allein zurück (Arie: „Durch die Wälder, durch die Auen"). Kaspar gesellt sich zu ihm und weiß ihn schließlich dahin zu bringen, daß er sich entschließt, um Mitternacht in die Wolfsschlucht zu kommen, woselbst Kaspar ihn lehren will, Freikugeln zu gießen. (Arie des Kaspar: „Schweig, damit dich niemand warnt.")

Akt II. Im Forsthause. Das Bild des ersten Kuno war herabgefallen und Aennchen hämmert einen neuen Nagel ein (Duett: „Schelm, halt' fest.") Agathe war bei diesem kleinen Unfall leicht verletzt und hat ein Tüchlein um die Stirn gebunden; mit Bangen erwartet sie ihren Max, Aennchen sucht sie aufzuheitern (Ariette: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen") und mahnt sie, sich schlafen zu legen, aber Agathe will Max erwarten. (Szene und Arie: „Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn gesehn?") Endlich kommt Max, aber nur auf wenige Augenblicke, denn er will zum Kaspar in die Wolfsschlucht, gibt aber vor, noch spät einen Hirsch geschossen zu haben, den er rasch bergen muß, damit er von den Bauern nicht gestohlen werde. Nach dem Terzett: „Wie? Was? Entsetzen", eilt Max davon.

Verwandlung: Wolfsschlucht. Kaspar ist beschäftigt, mit schwarzen Feldsteinen einen Kreis um einen Totenkopf herum zu legen. Er beschwört Samiel und fordert von ihm, daß er die Frist ihm verlängere, wogegen er den Max als neues Opfer ihm zuführen wolle. Samiel spricht: „Es sei, bei den Pforten der Hölle, morgen er oder du." Max erscheint und steigt zu Kaspar herab, obgleich die Erscheinungen seiner Mutter und Agathens ihn warnen. Kaspar verlangt, daß Max die Freikugeln gieße, aber dieser weigert sich und bleibt Zuschauer. Unter unheimlichen Zeremonien und dem Gesange unsichtbarer höllischer Geister beginnt Kaspar zu gießen; mit jeder Kugel, die er gießt, wird die „wilde Jagd" auf der Erde und in den Lüften gräßlicher und bei der siebenten endlich werden beide Jäger durch den Sturm zu Boden geworfen. Da schlägt es Eins, der Spuk ist vorbei, Max richtet sich auf.

Akt III. Agathens Zimmer. Agathe bräutlich geschmückt, betet am Hausaltar. (Kavatine: „Und ob die Wolke sie verhülle".) Sie ist voll trüber Ahnungen, und Aennchen muß sie wieder zu erheitern suchen. (Romanze und Arie: „Einst träumte meiner sel'gen Base". Jetzt nahen die Brautjungfern und singen das zum Volkslied gewordene „Wir winden dir den Jungfernkranz"; als man ihr die Schachtel mit dem Brautkranz reicht, findet sie beim Oeffnen derselben statt des Brautkranzes einen Totenkranz; alle erblassen, aber Aennchen weiß auch nach diesem peinlichen Vorkommnis die rechte Stimmung bald wieder herzustellen und die Brautjungfern stimmen ihren Brautgesang wieder an und entfernen sich unter diesen Klängen.

Verwandlung: Wald. Jägerchor: „Was gleicht wohl auf Erden". (Hier ist einzuschalten, daß Max von Kaspar noch eine Freikugel gefordert hatte, die dieser aber verweigerte, denn Max soll zum Probeschuß nur noch eine behalten, und die leitet Samiel nach seinem Willen. „Ha, ha, ha, das Exempel ist richtig, wohl bekomm's der schönen Braut," sagt Kaspar hohnlachend für sich.) Graf Ottokar im Prunkzelt an der Tafel, am untersten Platz Kuno, Max in Kunos Nähe, doch außerhalb des Zeltes, auf seine Büchse gestützt. Nachdem Ottokar dem fröhlichen Sange zugehört, fordert er Max auf, den Probeschuß zu tun. „Siehst dort die weiße Taube?" ruft er, Max legt an, Agathe tritt aus der Baumgruppe hervor, wo die weiße Taube sitzt und ruft: „Schieß nicht, ich bin die Taube," aber der Schuß fällt, die Taube flattert fort. Agathe aber und Kaspar schreien auf und sinken um. Dies alles ist das Werk eines Augenblickes. Man bemüht sich um Agathen, sie erholt sich („Ich atme noch, der Schreck nur warf mich nieder"), Kaspar aber wälzt sich in seinem Blute und Samiel erscheint, um ihn in die Hölle zu stoßen. Max gesteht seinen Frevel und Ottokar befiehlt, daß er für immer sein Gebiet verlasse und auf Agathens Hand verzichte. Da tritt der Eremit hervor, empfiehlt dem Grafen Milde und dieser fügt sich den Worten des frommen Mannes; er vergönnt Max ein Probejahr, bewährt er sich in dieser Frist so rein und bieder, wie er früher war, so soll ihm die Hand Agathens beschieden sein.

Euryanthe.

Oper in 3 Akten. Dichtung von Helmine von Chezy. Musik von K. M. v. Weber.

Im Jahre 1847 schrieb Schumann in sein Opernbüchlein folgendes: Die Musik ist noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes was er hatte; ein Stück Leben hat ihn die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie. Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! Aus der innersten Tiefe.

Personen:

König Ludwig, B.
Lysiart, Graf zu Forest, Bar.
Adolar, Graf zu Nevers, T.
Euryanthe von Savoyen, S.
Eglantine von Pulset, M.S.
Bertha, S.

Die Szene ist abwechselnd zu Schloß Prémery und Nevers. Zeit: 1110.
Erste Aufführung: 28. Okt. 1823 in Wien.

Akt I. Säulenhalle des Königsschlosses. Der Chor der Frauen und der Chor der Edlen und Ritter singt: „Dem Frieden Heil!“ Die Frauen reichen eine jede ihrem Ritter einen Kranz; Adolar hat sich zurückgezogen, dem Lysiart weicht man aus, so bleiben beide unbekränzt. Der König erscheint und erfreut Adolar durch die Kunde, daß er dessen Braut Euryanthe noch am selbigen Tage vom Schlosse Nevers an seinen Hof bescheiden werde: „sie wird der Schmuck des Hofes sein!“ Auf des Königs Wunsch singt Adolar ein Minnelied zu ihrem Preise: „Unter blüh'nden Mandelbäumen.“ Die Herzogin von Burgund bekränzt Adolar, die Edelfräulein umwinden seine Zither mit Rosen und der neidische Lysiart sieht all dem mit höhnischer Miene zu; er reizt Adolar, indem er die Treue aller Frauen in Zweifel zieht und sogar Euryanthe verdächtigt. Schließlich erbietet er sich selbst, Euryanthens Treue wankend zu machen und bietet Adolar darob eine Wette an, ein jeder soll sein ganzes herrliches Eigentum, das Erbteil seiner Väter einsetzen, Adolar, der seiner Euryanthe sicher ist, ruft aus: „Es gilt“ und weiter: Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'“. Verwandlung: Burggarten zu Nevers. Emmas (der Schwester Adolars) Gruftgewölbe im Hintergrunde. Euryanthe bangt nach Adolar (Kavatine: Glöcklein im Tale), Eglantine gesellt sich zu ihr, sie ist von Haß gegen Euryanthe erfüllt, weil sie selber Adolar liebt. Sie heuchelt der kindlichen, leicht vertrauenden Euryanthe die innigste Liebe und weiß ihr sogar das Geheimnis Adolars zu entlocken, daß nämlich Emma, nachdem ihr Geliebter in blutiger Schlacht gefallen war, sich selbst das Leben nahm: „aus gifterfülltem Ring sog sie den Tod“. Fast unbewußt, in visionärem Zustand, hat sie dies Geheimnis preisgegeben; da erwacht sie aus dem Halbtraum und bricht in Klagen darüber aus, daß sie ihren Eid gebrochen, den sie dem Geliebten geschworen, daß niemals jenes Geheimnis über ihre Lippen kommen sollte. Doch Eglantine weiß sie zu beruhigen. Als diese jetzt allein bleibt, spricht sie in der großen Szene und Arie „Betörte, die an meine Liebe glaubt!“ ihren ganzen Haß gegen Euryanthe aus. — Es ertönen Lysiarts Trompeten. Dieser tritt auf mit reichem Rittergefolge und teilt Euryanthen mit, daß der König sie an seinen Hof entbiete. Sie folgt gern im Gedanken an das Wiedersehen mit Adolar. Lysiart und Eglantine sind jetzt natürliche Bundesgenossen, um jenes Liebespaar zu verderben.

Akt II. Burggarten zu Nevers. Lysiart ist inne geworden, daß alle seine schwarzen Pläne an der Engelsunschuld Euryanthens scheitern; so soll denn seine ganze Rache Adolar gelten! (Szene und Arie: „Wo berg' ich mich?“). Eglantine stürzt atemlos aus dem Gruftgewölbe Emmas. Lysiart zieht sich zurück und erlauscht, daß Eglantine den verhängnisvollen Ring aus der Gruft geraubt hat, und daß sie nunmehr über Adolar und Euryanthen triumphieren werde. Doch — „wie führ' ich diesen Schlag?“ sinnt sie. Da ruft Lysiart: „Durch meine Hand, der Bund zwischen uns ist besiegelt.“ Verwandlung: Festlich erleuchtete Säulenhalle des Königsschlosses. Adolar erwartet Euryanthe, sie erscheint mit Gefolge und eilt in seine Arme (Duett: „Hin nimm die Seele mein“). Die Halle füllt sich mit den Großen des Reichs, zuletzt erscheint der König. Jetzt tritt Lysiart auf mit den Worten: „Dies Unterpfand der Liebe reichte mir die schönste Hand“, singt Lysiart, auf Euryanthe deutend. Ihre Unschuld beteuernd, gesteht sie aber, daß sie, ihres Eides vergessend, das Geheimnis Adolars verraten habe, und da sie Eglantine nicht nennt, so glaubt selbst Adolar, daß Lysiart sie sich errungen habe. Er entsagt allen seinen Gütern und Würden zu Gunsten Lysiarts. Euryanthe wird von Adolar fortgeführt. Niemand folgt ihnen.

Akt III. Oede Felsschlucht. Adolar und Euryanthe erscheinen auf der Höhe; Adolar steigt langsam herab,

und bleibt, einen gräßlichen Entschluß erwägend und mit sich selber kämpfend im Tale stehen. Euryanthe bleibt auf der Anhöhe zurück. „Ich führte dich zum Tode fort," spricht er zu ihr und bleibt unerbittlich trotz ihrer Unschuldbeteuerungen. Da erblickt sie, daß eine Schlange sich Adolar nähert und eilt herab, um ihn zu retten: „ich will das Opfer sein!" Adolar eilt fort, der Schlange entgegen, und nachdem er sie bekämpft hat, kommt er zurück und erklärt der Unglücklichen, daß er, nachdem sie den Tod für ihn hat erleiden wollen, nicht mehr ihr Richter sein kann. Mit den Worten: „Im Schutz des Höchsten bleibe hier allein", verläßt er sie. Euryanthe bleibt allein zurück. (Szene und Kavatine: „So bin ich nun verlassen".) Der König naht mit Jagdgefolge und erblickt Euryanthe, welche nun dem König enthüllt, in welcher Weise Eglantine ihr das Geheimnis entlockt habe. Der König ist gerührt und verspricht ihr Hilfe. Verwandlung: Freier Platz vor der Burg Nevers. Die Landleute singen ein Mailied. Adolar kommt herzu und klagt über Euryanthens Untreue, doch die Landleute sind durchdrungen davon, daß Euryanthe unschuldig, und daß Eglantine und Lysiart, die Unglückliche zu verderben, einen schrecklichen Bund geschlossen haben. Jetzt eben will Lysiart sie zur Herrin von Nevers erheben. Der Hochzeitszug naht. Eglantine ist totenblaß, sie unterbricht den Zug, indem sie mit Entsetzen, das in Wahnsinn übergeht, stehen bleibt; dann klagt sie sich selber des Verrats an Euryanthe an. Adolar tritt vor, um Lysiart zum Gotteskampfe herauszufordern, doch der König naht, verbietet den Kampf und teilt Adolar mit (um ihn zu strafen, weil er zu rasch an Euryanthens Treue gezweifelt hat), daß Euryanthe — ihn segnend — gestorben sei. Nun gesteht Eglantine selber den gräßlichen Betrug. Wütend stürzt Lysiart auf sie zu und erdolcht sie; Adolar aber will mit dem Schuldbewußtsein, daß er an Euryanthens Tod schuld ist, nicht länger leben und bietet seine Brust dem Stahle Lysiarts dar; aber jetzt eilt Euryanthe herbei und so sind die Liebenden nun wieder vereint.

Oberon.

Romantische Oper in 3 Akten. Text von T. Planché. Musik von K. M. v. Weber.

Oberon ward von Weber für das Covent-Garden-Theater in London geschrieben. Er war ein todeskranker Mann, als er das Werk komponierte und starb 6 Wochen nach der ersten Aufführung, die er selbst dirigierte, am 5. Juni 1826. Wunderbar ist, welche Fülle von herrlicher, urgesunder Musik in diesem Werke niedergelegt ist, und wenn dasselbe nicht in dem Grade hochgehalten wird, wie Freischütz und Euryanthe, so trägt die Schuld daran das zerfahrene Libretto mit seiner kaleidoskopartigen Handlung. Dem Dialog ist ein breiter Spielraum gewährt und aus dem Grunde wird die Oper jetzt häufig mit den von Wüllner hinzukomponierten Rezitativen gegeben. Dadurch ist allerdings dem Werke das Wesen des Singspiels genommen, andrerseits aber haben die herrlichen einzelnen Musikstücke, die sich früher so glänzend von dem Hintergrunde des Dialogs abhoben, an Wirkung leider eingebüßt.

Personen:

Oberon, König der Elfen, T.
Titania, seine Gemahlin, M.S.
Puck, M.S.
Droll, A.
Harun al Raschid, Kalif v. Bagdad, Bar.
Rezia, seine Tochter, S.
Fatime, deren Vertraute, S.
Babekan, persischer Prinz, T.
Almansor, Emir von Tunis, Bar.
Roschana, seine Gemahlin, A.
Abdallah, Seeräuber, B.
Kaiser Karl der Große, B.
Hüon von Bordeaux, T.
Scherasmin, sein Knappe, Bar.

Handlung: in Frankreich, Bagdad u. Tunis.

806.

Erste Aufführung 11. April 1826 in London.

Akt I. Halle in Oberons Palast. Die Elfen singen „Leicht wie Feentritt nur geht". Doch auch das ist schon zu laut und Puck scheucht die Elfen fort, damit nicht Oberons Schlummer gestört werde. Jetzt kommt Droll und ihm teilt Puck mit, daß ein ehelicher Zwist zwischen Oberon und Titania ausgebrochen sei, und daß beide geschworen haben, einander vollständig zu meiden, bis sie ein liebendes Paar gefunden haben, dessen Treue unwandelbar. Der erwachende Oberon bereut schon den übereilten Schwur (Arie: „Schreckens-Schwur"); dann horcht er gespannt, wie Puck ihm erzählt, daß dem Ritter Hüon, welcher den Prinzen Karlmann in ritterlichem Kampfe erschlagen hat, von Karl dem Großen die Sühne auferlegt worden, daß er nach Bagdad ziehe, beim Festmahle des Kalifen denjenigen töte, der an seiner linken Seite sitze und endlich die Tochter des Kalifen küsse und zur Braut begehre. Auf Befehl Oberons werden Hüon und sein Knappe Scherasmin sofort durch Puck hergezaubert. Es schlafen beide und Oberon läßt dem Hüon im Traume Rezias Bild erscheinen, wie sie in Sehnsucht seiner harrt. Nun erwachen sie und Oberon gibt Hüon ein

Zauberhorn und dem Knappen einen Becher, der niemals leer wird. Jetzt schwingt Oberon sein Lilienszepter, die Halle mit Oberons Lager verschwindet und man sieht auf Bagdad.

Ja, auf gold'ne Zinnen hier
Sich das Abendrot ergießet,
Und der Strom in reicher Zier
Schnell zu seinem Meere fließet.

Arie des Hüon: „Von Jugend auf in dem Kampfgefild."

Verwandlung. Halle im Harem zu Bagdad. Rezia klagt der Fatime, daß sie dem Prinzen Babekan angehören soll, während sie im Traume den Helden gesehen hat, der jetzt ihre Seele ganz erfüllt; da ruft Fatime: „Glück, Freude — er ist da", und berichtet, daß Hüon durch seltsame Fügung zu ihrer Muhme gelangt sei, daß diese ihm von Rezias Traum erzählt, und daß er geschworen habe, sie zu retten, koste es auch sein Leben.

Akt II. Prunksaal im Palast des Kalifen. Zur Linken des Kalifen sitzt Babekan an der Tafel und bittet den Herrscher, daß er die Hochzeitsfeier sogleich beginnen lasse. Die Braut wird hereingeführt. Da erscheinen Hüon und Scherasmin plötzlich, Hüon ersticht Babekan und küßt Rezia als Braut, der Kalif ruft seinem Gefolge zu: „Ergreift sie, wenn ihr selber leben wollt", Hüon stößt ins Horn und alle werden regungslos, Oberon aber belohnt Hüon mit den Worten: „Du hast erfüllt dein Ritterwort und ich bin zufrieden, Rezia ist dein", er schwingt sein Lilienszepter und man sieht den Hafen von Askalon, ein Schiff liegt im Hafen. Er befiehlt, daß sie mit dem Schiff nach Griechenland fahren. Scherasmin wirbt um Fatime (deren Ariette: „Arabiens einsam Kind"). Verwandlung. Meeresküste. Das Schiff, auf dem sich die beiden Liebespaare befinden, strandet. Hüon bettet die ohnmächtige Rezia auf einen Felsen, der Zauberbecher wird von den Wellen an den Strand geworfen und Rezia trinkt Stärkung daraus. Hüon eilt nun davon, ein Obdach zu finden. (Szene und Arie der Rezia: „Ozean, du Ungeheuer"). Da naht ein Schiff mit Seeräubern, welche die schöne Rezia fortschleppen und den zurückkehrenden Hüon binden. Da erscheint Oberon, auf dessen Befehl diese neue Prüfung der Liebenden herbeigeführt war und befiehlt Puck, daß er Hüon in Schlummer wiege und ihn innerhalb sieben Tagen bis in den Garten des Emirs von Tunis führe. Zwei Meermädchen singen: „O, wie wogt es sich schön auf der Flut", während an dem schlafenden Hüon alle die Lande vorbeiziehen, die er bis Tunis durchziehen muß.

Akt III. Garten des Emirs von Tunis. Fatime klagt, daß sie eine niedere Sklavin geworden, nachdem sie Rezias Vertraute war. Scherasmin tröstet sie. Beide entfernen sich, da führt Puck den schlafenden Hüon durch die Lüfte herbei. Scherasmin weckt ihn und Fatime eilt herbei; um zu verkünden, daß der Emir eine wunderschöne Sklavin gekauft habe, die niemand anders als Rezia sein könne. Hüon wird in einen Gärtner verwandelt und alle drei eilen fort. Verwandlung. Im Palast des Emirs. Der Emir Almansor wirbt vergebens um Rezias Liebe. Erzürnt hierüber, weist er seine Gemahlin Roschana schroff zurück, die jetzt beschließt, sich fürchterlich zu rächen; zu dem Zweck verspricht sie dem herbeigeführten Hüon, ihn auf den Thron von Tunis zu erheben, wenn er zuvor den Emir ermorde. Hüon weist sie kalt ab, doch der unerwartet hinzugekommene Emir läßt ihn, den frechen Eindringling, zum Tode führen. Verwandlung. Platz vor dem Palast des Emirs. Hüon wird zum Holzstoß geführt, um den Flammentod zu erleiden, und da Rezia dem Emir zu Füßen fällt, sich als Hüons Gemahlin bekennt, und um Gnade für ihn bittet, soll auch sie auf dem Scheiterhaufen sterben. Aber Scherasmin hat das Zauberhorn gefunden, bläst hinein und alle fangen an zu tanzen, er bläst stärker und Oberon kommt herbei. Hüon und Rezia haben alle Prüfungen bestanden und so sind Oberon und Titania wieder versöhnt. „Sieh, der Zauber endet heut'! Lebe wohl, mein Dank bleibt ewig dir." Mit diesen Worten verläßt Oberon das liebende Paar, welches er schließlich noch durch Zauberwort nach Frankreich, an den Hof Karls des Großen versetzt.

Verwandlung. Thronsaal Karls des Großen, welcher jetzt versöhnt ist. Die Edlen singen zum Preise des Helden Hüon und seiner Rezia.

Jessonda.

Oper in 3 Akten. Text von Gehe, Musik von Spohr.

Spohrs Eigenart, welche vorzugsweise in der sehr häufigen Verwendung chromatischer Fortschreitungen besteht und seiner Musik einen etwas monoton-weichlichen Charakter verleiht, ist Ursache, daß die Charaktere in seinen Opern nicht so scharf umrissen sind, wie das in einem dramatischen Kunstwerke sein sollte. Dadurch leidet allerdings auch seine bedeutendste, einst sehr populäre Oper Jessonda, welche aber immerhin wundervolle Einzelheiten enthält, wie

vor allem die meisterhaft angelegte und durchgeführte erste Szene des ersten Aktes. Einzelne Nummern, wie das Duett „Schönes Mädchen, wirst mich hassen", das Blumenduett, die Arie „Der Kriegerslust ergeben" u. a. waren einst die erklärtesten Lieblinge des ganzen singenden Deutschlands. Jetzt wird die Oper leider nur sehr selten noch gegeben.

Personen:

Jessonda, Witwe eines Rajah, S.
Amazili, deren Schwester, S.
Dandau, Oberbrahmine, B.
Nadori, Brahmine, T.
Tristan d'Acunha, General der Portugiesen, Bar.
Pedro Lopez, Obrist, T.
Ein indischer Offizier, Bar.

Handlung: in und vor Goa an der Küste von Malabar. Anfang des 16. Jahrhunderts.
Erste Aufführung 28. Juli 1823 in Kassel.

Jessonda soll, da ihr Gatte, der Rajah gestorben ist, den Feuertod erleiden und der junge Priester Nadori wird beauftragt, ihr dies zu künden, aber inmitten dieser Botschaft stockt er, denn noch nie hatte er Frauenschöne beschaut und heiße Liebe zu Amazili, der Schwester Jessondas, entbrennt in seinem Herzen; er will Jessonda retten und Amazili für sich gewinnen, und es gelingt ihm, in dem General der Portugiesen Tristan d'Acunha einen Helfer zu erringen. Dieser war schon einmal in dem Lande und hatte ein holdes Mädchen lieben gelernt, das aber plötzlich verschwunden war, weil man es zur Gattin des Rajah bestimmt und entführt hatte. Es ist Jessonda. In beiden Männern steht der Entschluß fest, Jessonda zu retten, aber zweimal scheitern ihre Versuche, bis es ihnen endlich doch gelingt, sie den fanatischen Priestern zu entreißen.

Genoveva.

Oper in 4 Akten. Text nach Tieck und Hebbel. Musik von Robert Schumann.

Diese einzige Oper Schumanns hat verhältnismäßig nur geringe Verbreitung gefunden. Die Hauptschuld daran trägt ohne Zweifel das Textbuch. Wasielewski sagt sehr richtig: „Der schönste Teil der Legende ist auf ein Minimum reduziert. Das kummervolle tränenreiche Leben der schuldlos verbannten Gattin in der Einöde, die Wunder, welche zur Erhaltung ihrer selbst und ihres Kindes geschehen, alles dieses, was so tief im sittlichen Gefühle begründet liegt, zur innigen Mitleidenschaft anregt und mit dem Volksbewußtsein von der Genoveva aufs Regste, Untrennbarste verbunden ist, kommt hier in Wegfall." Die Musik, obgleich tief und edel empfunden, hat aber doch mannigfache, in Schumanns Naturell begründete Schwächen, und so ist es begreiflich, daß das Werk nur sporadisch auf den Bühnen erscheint und zwar vorzugsweise aus Verehrung für den großen Komponisten.

Personen:

Hidulfus, Bischof von Trier, B.
Siegfried, Pfalzgraf, Bar.
Genoveva, S.
Golo, T.
Margareta, A.
Drago, Haushofmeister, Bar.
Balthasar u. Kaspar, Jäger, Bar. u. B.

Handlung: in und um Siegfrieds Burg und in Straßburg, um 730.
Erste Aufführung 25. Juni 1850 in Leipzig.

Pfalzgraf Siegfried zieht aus zum Kampf gegen die Mauren in Spanien, er nimmt Abschied von seiner schönen Gemahlin Genoveva, welche er speziell dem Schutze seines Freundes Golo anempfiehlt, während er seine Dienerschaft unter Obhut Dragos stellt. Golo aber ist ein falscher Freund, und während eines Trinkgelages, welchem sich die Dienerschaft in den Gesinderäumen in roher Weise hingiebt, stellt er der Gattin seines Freundes nach. Wie er sie aber umarmen will, nennt sie ihn einen ehrlosen Bastard und stößt ihn zurück. Nun ist Golo ihr geschworener Feind und zettelt eine Intrigue an, wodurch Drago in dem Zimmer Genovevas versteckt gefunden wird. Der alte Drago wird erstochen, die Pfalzgräfin wird von der Dienerschaft in den Turm geschleppt. — Siegfried rastet auf seiner Rückkehr in Straßburg bei Margareta, der Amme Golos, welche Hexenkünste treibt und die ihm in einem Zauberspiegel alles das zu zeigen verspricht, was zu sehen er nur wünschen mag. Er weist sie ab, als jedoch Golo erscheint und einen Brief vom Hauskaplan bringt, der ihm die Untreue Genovevas vorspiegelt, da wird er anderen Sinnes und verlangt die Bilder zu sehen. Er will sehen, was in seiner Abwesenheit geschehen und sie zeigt ihm nach zwei anderen Bildern das vertrauliche Beisammensein seines Weibes mit Drago. Wutentbrannt stürzt er davon, aber nun erscheint der Hexe der Geist des ermordeten Drago, der ihr mit dem Scheiterhaufen droht, wenn sie nicht dem Pfalzgrafen die Wahrheit gestehe. Inzwischen ist Genoveva in eine einsame Felsgegend verbannt, sie betet zu einem Muttergottesbilde, da naht Golo und bietet ihr Leben und Freiheit an, wenn sie sich ihm ergeben will, aber sie weist ihn mit Abscheu zurück und schon will Golo das Todesurteil an ihr vollstrecken lassen, da eilt noch eben rechtzeitig der

Pfalzgraf herbei, geführt von der Hexe Margareta, und die unschuldige Märtyrerin ist befreit.

Der Vampyr.

Romantische Oper in 2 Akten von Wohlbrück. Musik von Marschner.

Nachdem Marschner bereits drei Opern mit nur mäßigem Erfolge auf die Bühne gebracht hatte, errang im Jahre 1828 der Vampyr in Leipzig einen unbestrittenen Erfolg. Mit vollem Rechte hat man den Stoff von jeher als einen zu gräßlichen bezeichnet, aber Marschner hat es verstanden, die Gestalt des Vampyr so zu zeichnen, daß der Hörer nicht allein Grauen, sondern auch Mitleid für diesen Dämon empfindet; auch hat er durch reizende humoristische Episoden dafür gesorgt, daß die grausige Stimmung zeitweise wohltuend unterbrochen wird. Marschner war sehr stark durch Weber beeinflußt und öfters wird man — namentlich im Vampyr — an Webersche Motive erinnert; im Humoristischen aber war er seinem Vorbilde sicherlich überlegen.

Personen:

Sir Humphrey, Laird von Davenaut, B.
Malwina, seine Tochter, S.
Aubry, Verwandter des Hauses, T.
Lord **Ruthwen**, Bar.
Sir **Berkley**, B.
Janthe, seine Tochter, S.
George Dibdin, Humphreys Diener, T.
Emmy, Tochter des Gutsverwalters, S.
James Gadshill, **Tom Blunt**, **Richard Scrog**, **Robert Green** — Landleute, T. u. B.
Suse, Blunts Frau, A.

Erste Aufführung: 6. März 1828 in Leipzig.

Akt I. Wilde Felsengegend. Geisterchor. Lord Ruthwen (der Vampyr) wird herbeigeführt und man verkündet ihm, daß er noch ein Jahr auf Erden wandeln dürfe, wenn es ihm gelingt, bis zur nächsten Mitternacht noch drei Bräute als Opfer darzubringen. Ruthwen bleibt allein. (Arie: „Ha, welche Lust".) Janthe naht, er betört sie und sie eilen beide in eine Höhle, gerade als Berkley mit seinen Leuten kommt, um die Tochter zu suchen. Da hört er verzweifelte Hilferufe, die Diener eilen in die Höhle, schleppen Ruthwen heraus und Berkley ersticht ihn. Janthe finden sie mit gräßlichen Blutspuren tot in der Höhle. Entsetzt stürzen alle fort mit dem Aufschrei: „Ein Vampyr!" Aber Ruthwen ist noch nicht tot, er versucht sich auf die Höhe zu schleppen, um von dem Monde beschienen zu werden, denn in den bleichen Mondesstrahlen erwacht ein Vampyr zu neuem Leben, doch ist er nicht imstande die Höhe zu erklimmen. Da kommt Aubry, dem einst der Vampyr das Leben gerettet hat, und von dem nun er Hilfe verlangt. Aubry erkennt jetzt, daß Ruthwen ein Vampyr ist, aber seinem Lebensretter darf er die Hilfe nicht versagen und so geleitet er ihn auf die Höhe, obgleich der Vampyr von ihm den Schwur verlangt, daß er ihn nie verrate. Die Strahlen des Mondes scheinen Ruthwen in das geisterbleiche Gesicht, er belebt sich wieder, richtet sich auf und entfernt sich langsam. Verwandlung: Saal im Schlosse Davenaut. Malwina erwartet sehnsüchtig den Geliebten. Aubry kommt und die Liebenden feiern ein seliges Wiedersehen, da Aubry nach langer Zeit aus der Ferne zurückkehrt. Doch der hinzukommende Vater stört den schönen Liebestraum, kalt versagt er seine Einwilligung zu diesem Bunde, weil er der Tochter den Grafen Marsden zum Gemahl bestimmt hat. Die Leute aus dem Dorfe kommen, um Malwina zu ihrem Geburtstage zu beglückwünschen, und bald darauf wird auch Lord Ruthwen von Humphrey hereingeführt. Malwina erschrickt beim Anblick des unheimlichen Mannes, den der Vater ihr als Gatten bestimmt und mit wahrhaftem Grauen erkennt Aubry in ihm den Vampyr. Doch der grause Schwur bindet ihm die Zunge. Der Vater aber freut sich über die Verbindung zweier so vornehmer Geschlechter und lädt alle Anwesenden zum baldigen Hochzeitsfeste ein.

Akt II. Platz im Dorfe, im Hintergrunde eine Brücke. Emmys Hochzeit soll gefeiert werden; sie klagt, daß der Bräutigam so lange säumt. (Lied: „Dort an jenem Felsenhang".) Auf Bitten der Gäste singt sie dann noch die schauerlich-schöne Romanze: „Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann mit seelenlosem Blick." Wie sie die letzten Töne gesungen hat, steht Ruthwen neben ihr, sie entsetzt sich im ersten Augenblick, aber bald gelingt es dem Vampyr, sie mit Schmeichelworten zu betören; inzwischen aber kommt der Bräutigam und belauscht sie. So muß Ruthwen für den Augenblick das Feld räumen. Bald darauf kommt Aubry und Ruthwen gesellt sich zu ihm. Aubry ist nahe daran, seinen Schwur zu brechen, um das Leben der Geliebten zu retten, aber Ruthwens grausige Schilderung seines fluchbeladenen Daseins, dem auch Aubry verfallen würde, wenn er seinen Eid nicht hielte, bewirkt, daß dieser jenen Entschluß aufgibt. (Arie des Aubry: „Wie ein schöner Frühlingsmorgen".) Die Landleute kommen wieder, tanzen, singen und trinken, und in diesem Treiben gelingt es Ruthwen, sich

Emmy zu nähern und sie davon zu führen. Die Bauern singen das berühmt gewordene: „Im Herbst, da muß man trinken", Suse, der alte Hausdrachen des guten Blunt, kommt dazu und zettert mit unglaublicher Zungenfertigkeit dazwischen, bis die fürchterliche Kunde kommt, daß man Emmy entseelt und mit Blut überströmt gefunden habe, ganz wie die unglückliche Janthe. Der Vampyr hat sein zweites Opfer gefunden. Verwandlung: Saal im Schlosse Davenaut. Malwina soll mit Lord Ruthwen vermählt werden, trotz des Flehens der Malwina und ihres geliebten Aubry bleibt Davenaut unerbittlich; Ruthwen erscheint und drängt zum Kirchgang, denn seine Frist ist nahezu abgelaufen, und wenn er nicht zur rechten Zeit das dritte Opfer bringt, so ist er der Hölle verfallen. Aubry weiß die heilige Handlung zu verzögern, die Frist läuft ab, Ruthwens Kräfte schwinden und nun verkündet Aubry laut, daß jenes Scheusal ein Vampyr. Mit Grausen erkennt Davenaut, welches Schicksal er seiner Tochter zu bereiten im Begriffe stand, fleht um ihre Verzeihung und vereint dann die beiden Liebenden.

Der Templer und die Jüdin.

Große romantische Oper in 3 Akten. Text nach Walter Scotts Roman „Ivanhoe" von Wohlbrück. Musik von Marschner.

Diese Oper leidet unter dem sehr unklar angelegten Textbuche; wer nicht Walter Scotts Roman kennt, wird kaum den Faden der Handlung erkennen können. Die Musik aber ist von großer Frische und in den tragischen Momenten oft wahrhaft ergreifend, während die heiteren Episoden wiederum von gesundem Humor übersprudeln.

Personen:

Cedric von Rotherwood, Ritter vom sächsischen Adel, B.
Wilfried von Ivanhoe, sein verstoßener Sohn, T.
Rowena, seine Mündel, S.
Lucas de Beaumannois, Großmeister des Templerordens, B.
Albert Malvoisin, T.
Brian de Bois Guilbert, Templer, Bar.
Maurice de Bracy, T.
Der schwarze Ritter, B.
Wamba, der Narr, T.
Locksly, Hauptmann der Geächteten, T.
Bruder **Tuck**, Einsiedler, B.
Isaak von York, ein Jude.
Rebekka, seine Tochter, S.

Handlung: Grafschaft York 1194.

Erste Aufführung: Dezemb. 1829 in Leipzig.

Akt I. Wildromantische Gegend. Bracy mit seinen Gefährten liegt im Hinterhalt, um der Lady Rowena aufzulauern, gleich darauf kommen Guilbert und Genossen, ebenfalls verlarvt, um der Jüdin Rebekka aufzulauern. Nachdem sie fast hart aneinander geraten wären, da jeder Trupp in dem andern einen Feind vermutete, verbinden sie sich, um mit verdoppelter Stärke ihre Pläne um so leichter ausführen zu können. Cedric kommt vom Turnier, wo er Zeuge gewesen, daß Ivanhoe, der Sohn, den er verstoßen, der Sieger über alle Ritter gewesen. Doch Ivanhoe war auch durch Blutverlust zum Tode erschöpft niedergesunken, und Cedric hatte ihn unter der Obhut fremder Leute gelassen; darob macht Rowena dem Vater bittere Vorwürfe. Sie liebt Ivanhoe, aber Cedric will sie mit Lord Athelstane vermählen, weil dieser, da Richard Löwenherz in fernen Landen weilt, Anwartschaft auf den Thron hat. Rowena aber weist dies mit Entschiedenheit zurück. Da erscheinen Isaak und seine Tochter Rebekka und bitten flehentlich, sich dem Gefolge Cedrics anschließen zu dürfen, da sie einen Verwundeten geleiten, der, wie Rebekka der Rowena zuflüstert, niemand anders ist als Ivanhoe. Die Bitte wird gewährt und alle ziehen ab. Verwandlung: Das Innere einer Einsiedlerhütte. Bruder Tuck wird durch heftiges Pochen an der Tür gestört, und nachdem er sie geöffnet, tritt der schwarze Ritter herein und bittet um Obdach und Speise und Trank. Nachdem jener ihm trockene Bohnen und Wasser, als seine einzige Nahrung, vorgesetzt hat, die der Ritter aber allzu frugal befindet, entdeckt er merkwürdigerweise noch eine Flasche edlen Weines und viel anderes Gutes, so daß beide sich's wohl sein lassen. Aber wieder klopft es und ein Haufen Verbannter, unter ihnen Locksly, dringen ein. Sie teilen hastig mit, daß Cedric mit den Seinen von Wegelagerern überfallen und aufs Schloß des Ritters Bracy gebracht worden seien. Die Gefangenen zu befreien bitten sie alle um Hilfe, und alle erklären sich bereit. Sie eilen fort. Verwandlung: Gemach im Schlosse Bracy. Bracy tritt zu Cedric und Rowena herein und macht der letzteren seine Liebesanträge, die aber von Rowena kalt abgewiesen werden. Verwandlung: Rebekkas Gemach. Der Templer Guilbert dringt in Rebekkas Gemach und bittet um Liebe, aber Rebekka weist ihn zurück, und wie er sie in seine Arme reißen will, stürzt sie zum Altan und ruft: „Ein Sprung und ich bin frei!" Der Templer läßt ab von ihr. Jetzt ertönt hinter der Szene der Schlacht-

sang der Sachsen, auf der Bühne der Schlachtgesang der Normannen und diese ziehen, mit Guilbert an der Spitze, ab. Ivanhoe, der jetzt erscheint, will — obgleich noch krank und elend — am Kampfe teilnehmen, aber Rebekka fleht ihn an, sich zu schonen. In dem folgenden Duett gibt sich Rebekka als Jüdin zu erkennen, das hindert aber Ivanhoe nicht, ihr in innigster Dankbarkeit ergeben zu bleiben. Verwandlung: Hof des brennenden Schlosses. Die Sachsen haben gesiegt, Guilbert ergreift Rebekka und trägt sie fort.

Akt II. Lichtung im Walde. Dank der Tapferkeit des Locksly und seiner Gefährten ist Cedric mit seinem Gefolge gerettet. Der schwarze Ritter bleibt bei den Geächteten; da kommt der **Bruder Tuck** und treibt den Juden Isaak von York vor sich her; sofort verwendet sich der Ritter für diesen und erwirkt, daß er nach dem Präceptorium der Templer geleitet werde, wo er sicherlich seine Tochter finden werde, denn er habe gehört, daß sie auf der Flucht mit Guilbert gesehen worden sei. Ivanhoe, der inzwischen genesen, tritt jetzt herzu und verkündet, daß das Heer angekommen und begrüßt den schwarzen Ritter als — König Richard Löwenherz! Die Geächteten flehen ihn um Gnade an, die schrankenlos gewährt wird. Verwandlung: Zimmer im Präceptorium der Templer. Der Jude hat Guilbert beim Großmeister der Templer angeklagt und dieser will strenges Gericht über ihn halten, aber Malvoisin, ein Freund Guilberts, beschuldigt Rebekka der Zauberei und weiß den Großmeister von der Schuldlosigkeit Guilberts so vollständig zu überzeugen, daß jener beschließt, die Jüdin wegen Zauberei vors Gericht zu stellen. Nachdem alle sich entfernt haben, tritt Guilbert auf. (Rez. und Arie: „Das tatst du mit heil'gem Feuer".) Er ist ratlos, was er beginnen soll, um das Schicksal der von ihm glühend geliebten Rebekka abzuwenden. Verwandlung: Turnierplatz. Eine Menge Volks hat sich versammelt und begrüßt den Großmeister, welcher die Jüdin vorführen läßt. Es wird Gericht gehalten; Guilbert weiß ihr ein Papier zuzustecken, durch das er ihr den Rat gibt, einen Kämpfer im Gottesgericht zu verlangen. Er selbst will ihr Kämpfer sein, aber sein Plan wird furchtbar gekreuzt, weil sein eigener Orden ihn zum Kämpfer bestellt. Wenn nun vor nächsten Sonnenuntergang kein Kämpfer für Rebekka sich freiwillig stellt, soll Rebekka auf dem Holzstoß sterben.

Akt III. Vorhalle in Cedrics Schloß. König Richard und zahlreiche Ritter. Ivanhoe singt das berühmte „Wer ist der Ritter hochgeehrt?" Nachdem der König dem Cedric dessen einst verstoßenen Sohn Ivanhoe wieder zugeführt hat, nimmt jener ihn nicht nur freudig wieder auf, sondern führt ihm auch Rowena in die Arme. Alle gehen, nur der Narr bleibt zurück und singt sein köstliches Lied: „Es ist doch gar köstlich, ein König zu sein!" Zu ihm eilt Isaak, welcher den Ivanhoe sucht; der Narr ist bereit, ihn zur Stelle zu schaffen, und nun beschwört der Jude den Ritter, seine Tochter vor dem fürchterlichen Tode zu retten. Ohne Besinnen erklärt sich dieser dazu bereit. Verwandlung: Kerker, Rebekka ist im Gebet versunken, da kommt Guilbert, der sich Eingang zum Kerker zu verschaffen gewußt hat und beschwört sie, mit ihm zu fliehen. Rebekka aber weist ihn standhaft zurück. Verwandlung: Turnierplatz, im Hintergrunde der Scheiterhaufen. Aufzug der Templer. Guilbert ist als Kämpfer für den Orden zur Stelle. Als nach etlichen Trompetenstößen kein Kämpfer für Rebekka sich stellt, befiehlt der Großmeister, daß das Urteil vollzogen werde. Da eilt noch im letzten Augenblick Ivanhoe herbei und streckt im Kampfe Guilbert nieder. Nun naht auch der König und erteilt den Templern einen strengen Verweis, weil sie sich ohne jedes Recht zum Richter aufgeworfen: „Ich bin hier König, ich allein, und strenger Feind will ich der Willkür sein."

Hans Heiling.

Romantische Oper in 3 Akten nebst einem Vorspiel. Text von Eduard Devrient. Musik von Marschner.

Hans Heiling ist unbedingt Marschners Meisterwerk. In keiner anderen erscheint er so formvollendet und in keiner anderen hat er sich von dem Einflusse Webers so frei gemacht.

Personen:

Die Königin der Erdgeister, S.
Hans Heiling, ihr Sohn, Bar.
Anna, seine Braut, S.
Gertrud, ihre Mutter, A.
Konrad, burggräflicher Leibschütz, T.
Stephan, Schmied, B.
Niklas, Schneider, T.

Handlung: in einem Dorfe des sächsischen Erzgebirges. 14. Jahrhundert
Erste Aufführung: 24. Mai 1833 in Berlin.

Vorspiel. Unterirdische Höhle. Heiling, die Königin und Chor der Erdgeister. Heiling hat eine leidenschaftliche Liebe zu Anna, einem schlichten Dorfmädchen, gefaßt und trotz des Flehens der Mutter, trotz der Drohungen

der Erdgeister, legt er, der bisher der Fürst der Erdgeister war, Krone und Szepter nieder, um auf Erden vereint mit Anna leben zu können. Die Mutter will nicht ruhen, bis sie den Sohn wieder zurückgewonnen, gibt ihm aber dennoch den Brautschmuck für Anna, dagegen muß Heiling, um sich die geisterbindende Kraft zu wahren, das magische Buch mit sich nehmen. Er geht. Wird er einst wiederkehren?

„Wenn mein Kranz erbleicht,
Wenn das Herz mir bricht,
Dann vielleicht —
Das, Mutter, wünsche nicht."

Das sind seine Abschiedsworte.

Akt I. Heilings Zimmer. Aus einem unterirdischen Gange kommt er hervor. Das Zauberbuch legt er auf ein Pult und schlägt es zu, Anna und ihre Mutter treten ein. Er geht, um ihr das Brautgeschenk zu holen, das er von seiner Mutter für sie empfangen. Während dessen tritt Anna an das Zauberbuch heran, die Blätter desselben wenden sich von selber um, und sie erblickt mit Entsetzen alle die schrecklichen Zauberzeichen. Heiling zürnte heftig über Annas Fürwitz, aber Anna beschwichtigt ihn mit Liebkosen, und als sie ihn schließlich gar anfleht, das entsetzliche Buch zu vernichten, wirft er's, wenn auch mit Bangen und Zaudern, doch endlich ins Feuer. In dem Augenblick ertönt ein dumpfer Donner. Nun hat er alle seine Macht geopfert; sein ganzes Glück liegt jetzt einzig in Annas Händen, er legt ihr die goldene Kette um, die er ihr mitgebracht und Anna will mit dem herrlichen Schmuck auf dem Festplatz prunken, aber der finstere, eifersüchtige Heiling will nichts davon wissen; doch auch jetzt weiß sie ihn zu besiegen, so daß er endlich verspricht, mit ihr zu gehen. Verwandlung. Platz im Dorfe, im Hintergrunde eine Tanzbühne. Lustiges Volkstreiben, der Jäger Konrad kommt und singt das Lied: „Ein sprödes, allerliebstes Kind". Die Musikanten spielen zum Tanz auf und jetzt kommt Heiling mit Anna, die gerne tanzen möchte; Heiling verwehrt es ihr aber heftig und als Konrad seine Bitten mit denen Annas vereint, kommt es zu einem ernsten Auftritt zwischen beiden Männern, den Anna jedoch nicht zum Ausbruch kommen läßt, denn sie weiß Heiling stets durch heitere Liebenswürdigkeiten zu beschwichtigen. Als sie nun aber mit Konrad zum Tanze eilt, steigen in Heiling die heftigsten Zweifel darüber auf, ob sie ihn wirklich liebt. Von Schmerz und Zorn erfüllt eilt er davon.

Akt II. Dichter Wald. Anna, die sich im Walde verirrt hat, gibt ihren Gefühlen Ausdruck in der Arie: „Einst war so tiefer Friede mir im Herzen". Sie schwankt zwischen Konrad, den sie liebt, und Heiling, den sie jetzt fürchtet und dem sie doch Treue gelobt. Die Erdgeister mit ihrer Königin erscheinen ihr und fordern Heiling von Anna zurück, die jetzt erst erfährt, daß sie sich dem Geisterfürsten der Berge verlobt hat. Anna sinkt ohnmächtig nieder, während die Königin und die Erdgeister sie drohend verlassen. In diesem Zustande findet Konrad sie, Anna erwacht und nun finden sich ihre Herzen ganz. Verwandlung. Gertruds Zimmer. Gertrud allein, harrt mit Bangen auf Anna, welche jetzt von Konrad hereingeführt wird. (Konrads Arie: „Gönne mir ein Wort der Liebe".) Heiling ist inzwischen ins Zimmer getreten und macht Anna Vorwürfe wegen ihres Ungehorsams, wird aber wieder von seiner Liebe zu ihr hingerissen und überreicht ihr wieder kostbaren Schmuck, von dem die Mutter Gertruds vollständig geblendet wird, während Anna denselben abweist und Konrad sogar um Hilfe wider Heiling anfleht. („Wenn du mich liebst, so schütze mich vor ihm! Er ist ein Erdgeist!") Vom Zorn übermannt stößt Heiling den Jäger Konrad mit dem Dolche nieder und eilt mit Hohnlachen davon. Anna sinkt neben dem Freunde nieder.

Akt III. Felsenschlucht. Heiling hatte gesprochen: „Wenn mein Kranz erbleicht, wenn das Herz mir bricht, dann vielleicht kehr' ich zurück, das, Mutter, wünsche nicht!" Der Augenblick ist jetzt gekommen. Heiling beschwört die Erdgeister, aber sie versagen ihm den Gehorsam. Höhnisch erzählen sie ihm, daß Konrad wieder gesundet ist und eben jetzt seine Hochzeit mit Anna feiert. Er fordert nun die unterirdischen Scharen auf, ihn zu rächen, aber auch das versagen sie ihm; er bricht zusammen und stöhnt: „Alles verloren!" Jetzt ist seine Sühne vollständig und die Geister erkennen ihn nunmehr wieder als ihren Herrscher an. Verwandlung. Im Dorfe bei der Kirche. Bauernhochzeitsmarsch, man geleitet Anna und Konrad in die Kirche, man kehrt zurück, nach altem Brauche werden Anna die Augen verbunden und sie muß nun nach ihrem jungen Gatten suchen. Sie ergreift Heiling, der inzwischen herbeigekommen ist und ihr mit furchtbarer Rache droht, sie bittet um Gnade, Konrad hat den Hirschfänger aus der Scheide gerissen, aber die Klinge splittert wie Glas, als er sie gegen Heiling geschwungen und alles scheint verloren, da spaltet sich der Berg im Hintergrunde und die Kö-

nigin der Erdgeister erscheint, mahnt den Sohn, von der Rache abzulassen und Heiling gehorcht ihr. Er verschwindet mit der Mutter. Jubelnder Schlußchor.

Das Nachtlager von Granada.

Romantische Oper in 2 Akten. Text nach dem gleichnamigen Schauspiel des Fr. Kind von K. Freiherr von Braun. Musik von Konradin Kreuzer.

Das Nachtlager von Granada ist die einzige der zahlreichen Opern Kreuzers (er schrieb deren 30), welche sich auf dem Repertoire der Bühnen erhalten hat; sie verdankt ihre immerhin schon lange Lebensdauer vor allem der liebenswürdigen, melodienreichen Erfindung und überaus dankbaren Partie des Jägers, welche noch heute eine Glanzrolle für lyrische Baritons ist; auch die Gabriele wird oft und gern als Debutrolle gewählt:

Personen:

Gabriele, S.
Gomez, ein junger Hirt, T.
Ein Jäger, Bar.
Ambrosio, ein alter Hirt, Gabrieles Oheim, B.
Vasco und Pedro, Hirten, B.

Handlung in Spanien; Mitte des 16. Jahrhunderts.
Erste Aufführung 1834 in Wien.

Akt I. Vor einer Hütte im Gebirge. Gabriele singt ein Klagelied um ihr entflohenes Täubchen. Ihr Geliebter Gomez kommt hinzu: (Duett: „Trauernd trieb ich meine Herde".) Obgleich Gabriels alter Oheim ihre Verbindung mit Gomez nicht zugeben will, da er das Mädchen dem reicheren Vasco versprochen hat, so gedenkt Gomez doch sie zu erringen; nötigenfalls will er sogar des Prinzregenten Schutz und Hilfe in Anspruch nehmen. Hierzu würde sich ja leicht Gelegenheit finden, da der Prinz augenblicklich zur Jagd im Gebirge weilt. Nachdem die Liebenden davongegangen, tritt der Jäger, das entflohene Täubchen in der Hand, auf. (Romanze: „Ein Schütz' bin ich, in des Regenten Sold.") Mit lautem Jubelruf begrüßt Gabriele das zurückkehrende Vögelchen, und da der Jäger behauptet, den Regenten wohl zu kennen, vertraut sie ihm ihren Liebeskummer. Noch während ihres Gespräches treten die drei Hirten Ambrosio, Vasco und Pedro auf. Beim Anblick des vertraulichen Beisammenseins des Mädchens mit einem Fremdling geraten sie, vorzüglich Vasco, in Zorn; zwar beruhigt sie eine Weile die volle Börse, welche der Jäger ihnen als Zahlung für das erbetene Nachtlager zuwirft, aber als dieser schließlich Gabrielen einen Kuß gibt, da beschließen die Männer den Mord des Fremdlings. (Chor der herbeigekommenen Bauern, Gabriels Romanze vom Maurenschloß, Abendgebet: „Schon die Abendglocken klangen"). Jetzt geleiten die Hirten den Jäger ins nahe gelegene Schloß, wo er übernachten soll. Der Vorhang fällt.

Akt II. Die erste Szene ist allgemein gestrichen, so daß der zweite Akt nur im Innern des Maurenschlosses spielt, wo der Jäger übernachtet. Er singt die berühmte Arie mit obligater Geige: „Fürwahr, es ist ein Abenteuer, das mir je mehr und mehr gefällt." Nachdem er das Tor verriegelt hat, fällt er in Schlummer. An einer Fensteröffnung erscheint Gabriele, um ihn zu wecken und vor drohender Gefahr zu warnen, er gürtet sein Schwert um, die Hirten nahen, finden das Tor verriegelt und da der Jäger nicht öffnet, so erbrechen sie das Tor, er empfängt sie mit dem Schwerte, sie weichen zurück, da ertönen die Hornrufe vom Gefolge des Prinzen, und er ist gerettet. Er vereint Gabriele mit Gomez und vergibt großmütg denen, die ihn haben morden wollen.

Nach der dichterischen Seite hin geht also die romantische Oper bald nach Weber einer Zersetzung entgegen, die sich in den Werken der beiden Meister Louis Spohr (1784 bis 1859) und Heinrich Marschner (1795 bis 1861) kundgibt. Musikalisch haben diese beiden Meister ihr allerdings viel neues Blut zugeführt, Spohr durch den rührend elegischen, Marschner durch den derb realistischen Ton in seinen Bauernszenen. Auch Robert Schumann (1810—1856) hat sich mit seiner musikalisch edlen, aber dramatisch unmöglichen „Genoveva" als Opernkomponist betätigt. Erst Richard Wagner (1813 bis 1883) steuert durch das Zurückgreifen auf die männlicheren und kräftigeren Seiten der Romantik dem Verfall und hat der ganzen Richtung die Herrschaft neu befestigt.

Einen anderen Weg schlug Albert Lortzing (1800—1851) ein. Er hält an dem kleinbürgerlichen Charakter des alten Singspiels fest und sucht ihn mit sicherem Bühnenblick und richtigem Instinkt für das Volksempfinden, sowohl nach der sentimentalen wie nach der realistischen Seite hin weiterzubilden. Dieser Tendenz, sowie der geschickten Kombination deutscher und italienischer Buffoelemente verdankt er bis zum heutigen Tage seine Popularität.

Die beiden Schützen.

Komische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

„Die beiden Schützen" waren die erste

Oper Lortzings, welche durchschlug und seinen Ruf begründete. Steht sie auch nicht auf derselben Höhe, wie „Der Wildschütz" und „Zar und Zimmermann", so lebt doch auch in ihr schon der liebenswürdige Humor und die bühnengerechte Gestaltungskraft des Komponisten, der selber ein ausgezeichneter Darsteller war.

Personen:

Amtmann Wall, B.
Karoline, seine Tochter, S.
Wilhelm, sein Sohn, Soldat im ersten Schützenbataillon unter dem Namen Wilhelm Stark, Bar.
Peter, sein Vetter, T.
Busch, Gastwirt, B.
Suschen, seine Tochter, S.
Gustav, sein Sohn, Soldat im dritten Schützenbataillon, T.
Jungfer **Lieblich**, Haushälterin bei Busch, M.S.
Schwarzbart, Dragoner, B.
Unteroffizier **Barsch**, Bar.

Erste Aufführung in Leipzig am 20. Februar 1887.

Akt I. Platz im Städtchen vor dem Wirtshause des Gastwirts Busch. — Gastwirt Busch erwartet seinen Sohn Gustav, der als Soldat 10 Jahre abwesend war, zurück, und ladet seine Freunde ein, dies Fest am Abend mit ihm bei einem Schoppen Wein zu feiern. Auch Amtmann Wall läßt er durch Jungfer Lieblich zu sich bitten. Allerdings setzt er hinzu, werde dieser nicht dieselbe ungeteilte Freude haben wie er, da sein gleichaltriger aber unehelicher Sohn gänzlich verschollen sei. Alles freut sich auf die Rückkehr des Wirtssohnes, sonderlich die beiden fröhlich daherkommenden Mädchen, Karoline, das Amtmannstöchterchen, — das sich fast als Gustavs Braut betrachten darf — und Suschen, des Erwarteten Schwester. Zu ihnen gesellt sich bald der verschollen geglaubte Wilhelm, dem das Herz aufgeht beim Anblick so schöner Mädchen. Doch diese ziehen es vor, sich davon zu machen. Bald aber findet er wieder Gesellschaft in dem Dragoner Schwarzbart, mit dem er freilich wenig sympathisiert. Während ihm noch die hübschen Mädchen im Kopf stecken, denkt dieser nur an Speise und Trank; blos in einem Punkte sind sie sich vollständig gleich: sie haben beide kein Geld. Doch halt, da entdeckt Schwarzbart eine aushängende Lotterieliste, und Wilhelm, dessen einziges Besitztum ein Lotterielos ist, ersieht daraus, daß er eine Terne gewonnen! Seelenvergnügt will Wilhelm sein Los aus dem Tornister holen, da stellt sich heraus, daß er nicht seinen eigenen Tornister bei sich hat; ohne Zweifel hat er ihn jüngst bei einer Schlägerei vertauscht; auch die darin gefundene Brieftasche ist nicht die seine. Er vergißt sein Mißgeschick aber sofort, als Suschen und Karoline zurückkommen. (Quartett: „Laßt doch, ihr Schönen, euch erweichen.") Nun kommt auch Jungfer Lieblich und laut begrüßt sie den fremden Soldaten als den zurückerwarteten Sohn des Hauses. Schlau macht sich Schwarzenbart dies zu Nutzen — denn er vermutet, daß Verwandschaft mit einem Gastwirt seinem hungrigen Magen nur dienlich sein könne — und bestätigt ganz einfach die irrige Meinung Jungfer Lieblichs, ja er weiß sie sogar dem ebenfalls hinzukommenden Vater beizubringen, welcher Schwarzbarts Aussage um so eher Glauben beimißt, als der Tornister die Papiere von Wilhelm Busch enthält. Wilhelm, welcher sich anfangs weigert, den Schwarzbart bei seinem Betrug zu unterstützen, versteht sich endlich zu seiner Rolle, da er sich Hals über Kopf in das hübsche Wirtstöcherlein verliebt hat.

Akt II. Szene wie im I. Akt. Aus dem Wirtshause tönt der Lärm der fröhlichen Gäste, Suschen aber tritt mit trüber Miene heraus (Kavatine: „Ich werde bald zu nichts mehr taugen") und empfängt auch den Amtmann, der eben sein Haus verlassen hat, sehr frostig. Der Einfaltspinsel Peter, des Amtmanns Vetter, kommt in jämmerlichem Aufzuge daher und erzählt dem Amtmann, daß er bei einer Prügelei erbärmlich durchgebläut worden sei. Er illustriert diesen Hergang durch Singen und Pfeifen in sehr burlesker Weise. Inzwischen ist der Amtmann gelangweilt und ärgerlich davongegangen. Nun erblickt Peter den echten Gustav, welcher von ihm Auskunft erbitten will, aber Peter läuft davon. Jetzt dämmert es dem Gustav auf, daß er vor dem Hause seines Vaters steht. Karoline, das Amtmanns Tochter kommt herzu. (Arie: „Ihr freundlich stillen Fluren seid gegrüßt.") Er gibt sich ihr aber nicht sogleich zu erkennen, sondern stellt sich als einen Freund ihres Gustav vor. Sie geht, und sein Vater tritt aus dem Hause; da kann sich der Sohn nicht länger halten und will den Vater umarmen; aber dieser hält ihn für verrückt und zu seinem Unglücke enthält sein Tornister die Papiere von „Wilhelm Stark". Seinen Beteuerungen, daß der Tornister vertauscht sei, wird ihm nicht geglaubt, man verhaftet ihn und bringt ihn einstweilen, da das Ortsgefängnis äußerst defekt geworden, in das Gartenhaus seines Vaters.

Akt III. Hof hinter Buschs Hause. Es begegnen sich der Amtmann und

der Wirt. Jener hat die Entdeckung gemacht, daß die Papiere des Gefangenen seinem verschollenen Sohn gehören. Doch hierüber wollen sie einstweilen tiefes Stillschweigen beobachten, auch Karoline gegenüber, die in großer Besorgnis um den Gefangenen ist. (Arie: „Er ist mir wert, er ist mir teuer.") Sie gibt sogar dem Peter gute Worte, damit er aussage, nicht von Gustav, sondern von einem andern, so arg zugerichtet worden zu sein, aber erst nachdem Wilhelm und Schwarzbart dazu gekommen und sie alle sich gegenseitig erkannt haben, erklärt Peter sich bereit, Karolinens Wunsch zu erfüllen. Auch Schwarzbart möchte sich gern baldmöglichst aus der Schlinge, die er sich selber gelegt hat, ziehen. Verwandlung: Zimmer im Gartenhause Buschs. Gustav sitzt im Finstern und ist sich klar, daß die Verwechslung der Tornister die Ursache allen Unheils ist. Der Unteroffizier Barsch macht ihm einen kurzen Besuch und läßt Andeutungen über eine bevorstehende Aufklärung fallen. Jetzt erscheint Karoline, die sich den Schlüssel zum Gefängnis zu verschaffen gewußt und sucht Gustav zur Flucht zu bewegen, aber man hört Geräusch, sie verbirgt sich in einem Nebenraum und nun kommt ihr Bruder Wilhelm, der wiederum Suschen hierher bestellt hat. Statt ihrer findet er Gustav, und diese beide werden nun vom Unteroffizier Barsch betroffen, der ihnen zornig zu Gemüte führt, daß es verboten sei, einen Gefangenen zu besuchen, er läßt aber durch einen Soldaten den falschen, d. h. Gustav, abführen. Nun beginnt im Finstern eine wahre Komödie der Irrungen, denn es kommen nacheinander Karoline, Suschen, Gustav, Schwarzbart, Peter und Jungfer Lieblich, bis endlich auch der Amtmann, der Wirt und viele andere mit Lichtern eintreten und schließlich alle Irrtümer und Mißverständnisse zu allgemeinster Zufriedenheit aufklären.

Zar und Zimmermann.

Komische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Zar und Zimmermann ist wohl ohne Frage die bedeutendste Oper Lortzings. Seltsam ist es, daß bei der Generalprobe zur ersten Aufführung der damalige Kapellmeister am Leipziger Theater, Stegmayer, das Zarenlied „Sonst spielt' ich mit Szepter, mit Krone und Stern" streichen ließ. Erst auf Lortzings bringende Vorstellung, daß er sich gerade von dieser Nummer etwas verspreche, wurde diese Nummer restituiert. In den alten Orchesterstimmen des Leipziger Theaters kann man noch heute den blauen Strich sehen, mit dem dieses Lied durchstrichen ist.

Personen:

Zar von Rußland, unter dem Namen **Peter Michaelow als Zimmergesell**, Bar.
Peter Iwanow, ein junger Russe, Zimmergesell, T.
van Bett, Bürgermeister von Saardam, B.
Marie, seine Nichte, S.
Admiral Lefort, russischer Gesandter, B.
Lord Syndham, englischer Gesandter, B.
Marquis v. Chateauneuf, französischer Gesandter, T.
Witwe Brown, Zimmermeisterin, A.

Handlung: in Saardam.

Erste Aufführung: 22. Dezember 1837 in Leipzig.

Akt I. Schiffswerft bei Saardam. Den beim Schiffsbau beschäftigten Zimmerleuten erheitert der unerkannt unter ihnen weilende Zar die Arbeit mit einem Liede. Peter Iwanow, der Gefallen an dem munteren Kameraden findet, erzählt ihm heimlich, daß er ein russischer Deserteur sei. Jetzt kommt Marie, des Bürgermeisters Nichte, und erzählt den beiden, daß ihr Oheim — auf Grund wichtiger Nachrichten — demnächst kommen werde, um die Werft zu revidieren. Der Zar sowohl wie Peter glauben jeder für sich, daß die Recherchen nun ihnen gelten. Iwanow folgt Marie, um näheres von ihr zu hören. Nun kommt Admiral Lefort mit beunruhigenden Nachrichten aus Rußland, worauf der Zar befiehlt, alles zur baldigen Abreise zu rüsten. Mit der Arie „O sancta justitia" tritt der sich als „klug und weise" dünkende Bürgermeister auf. Der Zar muß ihm ein Schreiben entziffern, des Inhalts, daß der Bürgermeister auf einen Zimmergesellen, namens Peter, fahnden möge. Hierauf erfolgt eine drollige Untersuchung, nach der Peter Iwanow vom Bürgermeister als der Verdächtige bezeichnet wird. Um diesen nun schlau zu fangen, ist van Bett freundlich zu Iwanow und verspricht ihm sogar die Hand seiner Nichte; dem englischen Gesandten aber versichert er, daß es ihm ein Leichtes sein werde, den Gesuchten ausfindig zu machen. Bei der Witwe Brown sagt sich van Bett nun noch zum Hochzeitsfest ihres Sohnes an und, befriedigt von seinen Heldentaten, entfernt er sich. Jetzt tritt Marie auf, von ihrem französischen Courmacher, dem Marquis Chateauneuf gefolgt; dieser glaubt bald in Peter den Zaren zu erkennen und weiß ihn geschickt so weit zu bringen, daß er sich selbst verrät. Vorläufig aber wahren beide ihr In-

kognito vor der Welt und verabreden sich, das bevorstehende Hochzeitsfest zu einer Unterredung zu benutzen.

Akt II. Mit Lampions und Guirlanden geschmückter Wirtshausgarten. Hochzeitsgäste sitzen beisammen. Der Zar und Iwanow sitzen abgesondert an einem Tische zur Seite, und da letzterer seine Marie nicht entdecken kann, geht er, sie zu suchen. Lefort und Chateauneuf (beide verkleidet) benachrichtigen den Zaren, daß alles bereit sei und lassen sich mit ihm in ernste politische Verhandlungen ein, während Iwanow und Marie sich wie eifersüchtige Verliebte zanken. Mit dampfender Punschbowle kommt van Bett, der schon nicht mehr nüchtern ist und nimmt an einem anderen Tische Platz; zu ihm gesellen sich der verkleidete englische Gesandte und Iwanow. Während an dem einen Tische der Zar wichtige Verhandlungen mit Frankreich zum Abschluß bringt, glaubt Lord Syndham in Iwanow den Rechten entdeckt zu haben. Jetzt wird das Brautlied gesungen und man rüstet sich zum Tanze, da erscheint eine Abteilung Soldaten, deren Offizier befehligt ist, der von Fremden betriebenen heimlichen Werberei ein Ende zu machen. Nachdem nun der Bürgermeister einen der Gesandten nach dem anderen als den Schuldigen bezeichnet und jedesmal ad absurdum geführt wird, will er schließlich den Zaren verhaften lassen, doch dieser packt ihn und stößt ihn zurück. Großer Tumult. Der Vorhang fällt.

Akt III. Im Stadthause von Saardam. Van Bett studiert einen Huldigungschor zum Empfange des Zaren ein, für welchen er aber den Peter Iwanow hält. (Eine meisterhaft durchgeführte Burleske.) Am Schluß desselben tritt der wirkliche Zar auf, dessen Benehmen am vorigen Abende ihm noch eine tüchtige Standrede vom Bürgermeister einträgt, der sich alsdann, gefolgt von seinem Chore, würdevoll entfernt. Zu dem allein zurückbleibenden Zaren tritt Marie kummervoll, weil sie glaubt, daß ihr geliebter Iwanow der Zar sei, den sie nun doch nicht heiraten könne. Der Zar tröstet das Mädchen, welches nun hoffnungsvoll davoneilt. Nach dem weltberühmten Liede: „Sonst spielt' ich mit Szepter, mit Krone und Stern" geht auch er ab. Nun folgt eine neckische Szene zwischen Marie und Iwanow. Nachdem sie ihn verlassen, kommt der Zar wieder. Er ist ganz außer sich vor Zorn, weil ihm durch Hafensperre die Abreise unmöglich gemacht worden. Da aber kann nun dem wirklichen Zaren der unechte helfen; denn durch den Lord ist Iwanow in den Besitz eines Passes gelangt, den er jetzt seinem vermeintlichen Kameraden zur Verfügung stellt. Der Zar reicht ihm einen Brief, der seinen Dank enthalte, jedoch mit dem Vorbehalt, daß Iwanow ihn erst nach Ablauf einer Stunde lesen dürfe. Der Zar geht ab. Hierauf findet die Begrüßung des angeblichen Zaren durch den Bürgermeister mit seinem Chore statt. Durch die Nachricht, daß die Hafensperre aufgehoben und Peter Michaelow an der Spitze einer Armee von dannen fahre, wird die Feier unterbrochen. Da öffnet Iwanow den geheimnisvollen Brief, der nun allen Klarheit über die wahre Person des Zaren verschafft. Das Schreiben trägt die Unterschrift des Zaren, genehmigt Iwanows Ehe mit Marie und ernennt ihn zum kaiserlichen Aufseher. Der hintere Vorhang öffnet sich und man sieht den absegelnden Herrscher, umgeben von Lefort, Chateauneuf und vielen Offizieren.

Undine.

Romantische Zauberoper in 4 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Die Romantik ist nicht eigentlich Lortzings Domäne gewesen und häufig hört man in dieser Oper einen beträchtlich abgeschwächten Mendelssohn heraus. Am gelungensten sind daher die komischen Episoden.

Personen:

Berthalda, Tochter des Herzogs Heinrich, S.
Ritter **Hugo von Ringstetten, T.**
Kühleborn, ein mächtiger Wasserfürst, Bar.
Tobias, Fischer, B.
Martha, sein Weib, A.
Undine, deren Pflegetochter, S.
Pater **Heilmann, B.**
Veit, Hugos Knappe, T.
Hans, Kellermeister, B.

Handlung: in einem Fischerdorfe, im herzoglichen Schloß in der Reichsstadt und auf Burg Ringstetten um 450.

Erste Aufführung: 25. April 1845 in Hamburg.

Akt I. In der Hütte des Tobias. Der Ritter Hugo von Ringstetten ist auf eine Insel verschlagen, welche er, wegen des ewig tobenden Wassers, nun schon seit Monaten nicht verlassen kann. Während dieser Zeit hat sich der Ritter in Undine, das schöne Pflegetöchterchen der alten Fischersleute, Tobias und Martha, verliebt, und will sie nunmehr als sein Weib heimführen. Jene nahmen vor 15 Jahren die kleine Undine an Kindesstatt zu sich, an demselben Tage, als sie ihr einziges Töchterchen verloren. Wahrscheinlich war dies im Wasser umgekommen. Ein

Pater, der zur Trauung geladen ist, tritt mit Martha auf, bald darauf auch Undine, Als diese von Hugo als Braut begrüßt wird und nun ganz harmlos erklärt, daß sie keine Seele habe, werden alle von Schrecken ergriffen und schwer gelingt es dem Pater, sie zu beruhigen. Die Fischer holen das Brautpaar zur Kirche ab; nachdem Hugo in einer Romanze gesungen, daß er „beim großen Waffenspiele" Berthalda, die Tochter des Herzogs Heinrich kennen gelernt und sich ihr angelobt, daß aber Undine sie aus seinem Herzen verdrängt habe, gehen alle zur Kirche. Veit, Hugos lustiger Knappe, rollt ein von den Wogen herangespültes Fäßchen Wein herein und kostet den Trcnk. Da erscheint Kühleborn und weiß den Veit vertraulich zu machen, so daß dieser ihm bekennt, wie er die Vermählung seines Herrn für nichts weiter als ein verliebtes Abenteuer halte. Kühleborn faßt nun den Entschluß, stets zum Schutze Undinens bereit zu sein, falls sie dessen bedürfe. Der Hochzeitszug kehrt zurück, man bringt Wein, nimmt Abschied, und als nun die jungen Eheleute die Insel verlassen, nimmt Kühleborn die Gestalt des Paters Heilmann an und geht mit ihnen.

Akt II. Durch eine prächtige Halle sieht man in einen Garten, in demselben ein Bassin mit der Statue eines Meergottes. An der Seite ein Fürstenstuhl. Veit erzählt dem Hans, daß es mit der Gattin seines Herrn nicht ganz geheuer sei und Hans vertraut dem Veit, daß auch über Berthalda gar viel geredet werde, daß man die Wahrheit erst erfahren würde, wenn heute der letzte Wille des Herzogs verkündet werde. In der folgenden Szene gesteht Undine ihrem Gatten, daß sie von Wassergeistern abstamme und Hugo wird zunächst von Grauen ergriffen, doch siegt seine Liebe und er schließt Undine innig in seine Arme. Kühleborn tritt auf in der Gestalt eines Gesandten des Königs von Neapel und wirbt als solcher um die Hand Berthaldas. Die Prinzessin ringt noch immer mit ihrer Liebe zu Hugo, den — wie sie meint — sie selbst in den Tod getrieben hat. Da naht der Totgeglaubte mit seiner Gattin und ihre Enttäuschung gewaltsam niederkämpfend, befiehlt sie des Festes Anfang. Heute soll in das geheimnisvolle Dunkel, welches ihre Person bis dahin umgeben, auf Wunsch und Willen des verstorbenen Herzogs Licht gebracht werden. Während des Festes verkündet Kühleborn in einem Liede: „Es wohnt am Seegestade", daß Berthalda das Kind armer Fischersleute sei, welches vom Herzog aufgefunden und erzogen worden sei. Die Urkunde des Herzogs — welche darauf hin verlesen wird — bestätigt die Worte. Doch Berthalda will nichts von den armen Fischersleuten wissen, welche die Sehnsucht nach ihrem geliebten Pflegekinde hierher getrieben hatte. Jetzt gibt sich Kühleborn zu erkennen, indem er in das Wasserbassin steigt und in die Fluten taucht, während die Statue in Trümmer stürzt. („Weicht von mir, denn Kühleborn, der Fürst der Fluten, spricht zu euch.")

Akt III. Am Fuß der Burg Ringstetten. Wir erfahren von Veit, daß Berthalda, nach der Entdeckung ihrer niederen Herkunft, von Undine in ihrer Burg liebevoll aufgenommen sei. Statt ihr dies mit Dankbarkeit zu lohnen, entwendet Berthalda ihr des Gatten Herz. In einem Duett: „Ich lasse dich nicht" verleihen beide ihren leidenschaftlichen Gefühlen Ausdruck. Die hinzukommende Undine wird nun von Hugo, trotz der drohenden Stimmen der Wassergeister, verstoßen. Der darauf ohnmächtig Hinsinkenden kommt Kühleborn zu Hilfe. Er nimmt sie mit sich in ihre eigentliche Heimat zu den Wassergeistern. Beide sinken in die Tiefe hinab.

Akt IV. Im Burghofe, in dessen Mitte sich ein, mit einem großen Stein bedeckter Brunnen befindet. Hugo ruht in einer Laube. Aengstliche Träume verscheuchen ihm den Schlaf. Er rafft sich gewaltsam auf, um sich für seine bevorstehende Hochzeit mit Berthalda zu rüsten. Da kommen Veit und Hans; des guten Weines voll, singt der Kellermeister ein übermütiges Liedchen mit dem Refrain: „Im Wein ist Wahrheit nur allein." Schließlich kommen die beiden fröhlichen Gesellen — welche ihre einstige Herrin Undine hochverehrten — auf den Einfall, den Stein vom Brunnen zu heben, um der hochmütigen Berthalda damit einen Streich zu spielen, denn sie wissen wohl, daß der Wassergeist dort in der Tiefe sein Wesen treibt. Kaum ist der Stein gehoben, so steigt Undine, dicht verschleiert daraus hervor.

Verwandlung: Prunksaal in der Burg. Im festlichen Saale feiert man die Hochzeit Hugos mit Berthalda. Von Minute zu Minute wird Hugo unruhiger und aufgeregter, sagte ihm doch sein Traum, daß Undine um Mitternacht käme, um ihn, im Auftrag Kühleborns zu richten. Und wirklich, kaum hat es zwölf geschlagen, so erscheint unter heftigem Donner Undine. Reuevoll sinkt Hugo ihr in die Arme und sie zieht ihn hinab in die Tiefe. Die Wogen fluten herein, der Saal stürzt zusammen und man erblickt des Wasserfürsten Kristallpalast. Undine

und Hugo sind wieder vereint unter Kühleborns Schutz.

Der Wildschütz.

Komische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Von manchen wird der Wildschütz als Lortzings bestes Werk bezeichnet. **Wer auch damit nicht übereinstimmen sollte, wird immerhin zugeben, daß das Werk von übermütiger,** liebenswürdiger **Laune förmlich übersprudelt.**

Personen:

Graf von Eberbach, Bar.
Die Gräfin, seine Gemahlin, S.
Baron Kronthal, Bruder der Gräfin, T.
Baronin Freimann, eine junge Witwe, Schwester des Grafen, S.
Nanette, ihr **Kammermädchen, MS.**
Baculus, Schulmeister, B.
Gretchen, seine Braut, S.
Pankratius, Haushofmeister auf dem Schlosse, Bar.

Handlung: auf einem Gute des Grafen, 1803.

Erste Aufführung: in Leipzig am 4. März 1846.

Akt I. Platz im Dorfe. Die Dorfbewohner begehen festlich die Verlobung des Schulmeisters mit Gretchen. Dem armen Bräutigam aber wird die Feier arg vergällt, denn ein Schreiben des Grafen meldet ihm, daß er wegen Wilddieberei seines Amtes entlassen ist. Aus Liebe zu seiner Braut hat er in der Tat das Unrecht begangen, weil sie behauptete, an ihrem Ehrentage den Gästen unbedingt einen Rehbraten vorsetzen zu müssen. Nun gibt es nur eine Hilfe in der Not, Gretchen müßte selbst zum Grafen gehen und um Gnade bitten; denn es ist bekannt, daß er den Schönen hold. Aber zu diesem Mittel kann sich der eifersüchtige Baculus doch nicht entschließen. Da stellen sich zu rechter Zeit zwei junge Studenten ein. Es sind dies aber die Schwester des Grafen, die verwitwete Baronin Freimann und ihre Zofe. Die Baronin, die ihren hochbetagten Gemahl verloren und ihren Bruder seit vielen Jahren nicht mehr gesehen, hat die Verkleidung gewählt, um ihre Schwägerin inkognito beboachten zu können. Nach einigem Zögern vertraut nun das Brautpaar den „Studenten" seine Not. Das Anerbieten der Gräfin, in Gretchens Kleidern aufs Schloß zu gehen und dort als seine Braut Vergebung zu erflehen, nimmt der Schulmeister hocherfreut an. Darauf künden Jagdhörner die nahe Ankunft des Grafen mit seinem Gefolge. Alsbald tritt er auch mit Baron Kronthal — der, von seiner Schwester unerkannt, als Stallmeister auf dem Schlosse weilt — auf. Dem eben herbeikommenden Gretchen begegnen die Herren überaus freundlich, aber noch mehr der Baronin, welche als schlichtes Bauernmädchen gekleidet, sie völlig bezaubert. Zu einem großen Feste ladet der Graf die Anwesenden für den kommenden Tag aufs Schloß ein.

Akt II. Billardzimmer im Schloß. Auf Anraten des Haushofmeisters Pankratius macht Baculus der Gräfin seine Aufwartung, bewaffnet mit einem Bande Sophokles, denn, wie der Haushofmeister ihm anvertraut, ist die Dame eine große Verehrerin der Klassiker. Um ihr aber genügend zu imponieren, würzt er seine Rede reichlich mit Citaten. Ehe jedoch der arme Schulmeister noch seine Bitte der Gräfin gegenüber aussprechen konnte, wird er von dem hinzukommenden Grafen unwirsch hinausgewiesen. Der Lärm führt auch den Baron herbei, und als dieser und der Graf erfahren, daß Baculus seine Braut mitgebracht habe, werden sie freundlicher und heißen ihn, das Mädchen hereinzubringen. Nun erscheint die Baronin als verlegenes Bauernmädel. Der Baron sowohl wie der Graf wollen mit dem Mädchen allein bleiben. Für wenige Augenblicke erreicht dies auch der Baron, und da der Schulmeister eingeschlafen ist, findet er Gelegenheit, ihr seine Liebe zu gestehen, was nicht ohne Eindruck auf die Baronin bleibt. Aber der Graf kehrt sehr bald wieder, und da keiner es dem andern gönnen will, mit dem niedlichen Mädchen allein zu bleiben, einigt man sich darin, Billard zu spielen. Im Verlaufe desselben stößt der Graf in seinem Eifer an eine Lampe. Sie verlischt, und die Finsternis benützend, stellen die beiden Männer dem Mädchen nach. Die hierdurch verursachte Unruhe lockt die Gräfin mit der Dienerschaft herbei, und diese führt das Mädchen hinweg. Alle gehen ab, nur der Baron bleibt beim Schulmeister zurück und bietet ihm die Summe von 5000 Talern, wenn er seiner Braut entsagen wolle. Baculus kann den Begriff einer solchen Summe kaum fassen und mit einer Arie, in welcher er seine Zukunftspläne entwickelt, schließt der Akt.

Akt III. Schloßpark. Der Baron teilt dem Grafen mit, daß er das schöne Landmädchen wirklich heiraten wolle, und dieser findet es sehr begreiflich. Ihr Gespräch wird durch die jungen Schönen, welche den Park noch festlich schmücken wollen, unterbrochen. Die beiden Männer machen den Mädchen reichlich stark die Cour, doch das Er-

scheinen der Gräfin macht dem Schäkern ein Ende. Die Mädchen stieben auseinander. Der auf Abwegen ertappte Graf muß seine Frau zum Frühstück geleiten, dem Baron wird der Schulmeister gemeldet. Bald stellt es sich heraus, daß der Baron gar nicht in die rechte Braut verliebt ist. In seiner Herzensangst berichtet der Schulmeister, daß das Mädchen, welches der Herr meint, ein verkappter Studio sei! Daraufhin wird die verkleidete Baronin vom Baron so unwirsch empfangen, daß sie sich gezwungen sieht, endlich ihr Inkognito fallen zu lassen. Die darauffolgende stürmische Liebeserklärung stört das Hinzukommen der Gräfin, welche den Baron mit sich fortführt. Der allein gelassenen Baronin wird nun vom Grafen die Cour gemacht. Als sie ihm eben auf seine Bitten ohne Zögern einen Kuß gibt, treten die Gräfin und der Baron hinzu. Die ganze Situation klärt sich auf, und, indem jeder sich als das, was er wirklich ist, zu erkennen gibt, beteuern sie alle, daß sie nur der Stimme der Natur gefolgt. Dem Schulmeister-Wilddieb wird selbstverständlich gnädigst Pardon gewährt, zumal — wie es sich nachträglich ergibt — er keinen Rehbock, sondern seinen eigenen Esel erlegt hat; auch er singt dann „es hat mich nicht getäuschet die Stimme der Natur".

Der Waffenschmied.

Komische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Die einzelnen Opern Lortzings zu charakterisieren und sie nach ihrem Werte zu ordnen, ist ebenso schwer wie überflüssig. Eine Stilveränderung ist nirgends wahrzunehmen, dagegen findet man überall schlichte, ungekünstelte Musik, drastisch komische und liebenswürdig-humoristische Szenen, und so ist es begreiflich, daß je nach dem Geschmacke des einzelnen eine Oper von diesem, die andere von jenem vorgezogen wird.

Personen:

Hans Stadinger, berühmter Waffenschmied und Tierarzt, B.
Marie, seine Tochter, S.
Ritter Graf v. Liebenau, Bar.
Georg, seine Knappe, T.
Ritter Adelhof aus Schwaben, B.
Irmentraut, Maries Erzieherin, M.S.
Brenner, Gastwirt Stadingers Schwager, T.

Handlung: in Worms, 16. Jahrhundert.
Erste Aufführung: 30. Mai 1846 in Wien.

Akt I. Stadingers Werkstatt. Chor der Gesellen, Graf v. Liebenau als Geselle Konrad unter ihnen. Sein Knappe Georg — ebenfalls als Handwerker verkleidet, berichtet ihm, daß Fräulein v. Katzenstein, seine Braut, in der Stadt eingetroffen sei, jedoch der Graf will nichts mehr von ihr wissen, weil er des Waffenschmieds Tochter, Marie, liebt. Der eintretende Meister ist im Begriff, als Tierarzt irgendwo Hilfe zu bringen, doch begrüßt er seine Gesellen noch vorher, um sie zum morgigen Ehrentage, dem 25jähr. Meisterjubiläum einzuladen. Im Abgehen gebietet er Georg, dem Grafen v. Liebenau auf alle Fälle den Eintritt in sein Haus zu verwehren. Seinem Knappen vertraut der Ritter seinen Entschluß, die schöne Marie zu heiraten, trotz der heftigen Abneigung des Meisters gegen alle Ritter, auf die der Waffenschmied nun einmal seinen Haß geworfen, weil seine Frau ihm vor Jahren mit einem Ritter davongegangen. Doch vorher will der Graf noch einmal die Treue seines Mädchens erproben und ihr als Ritter entgegentreten. Nachdem der Graf davongeeilt, gibt der Knappe in seiner großen Arie: „Man wird ja einmal nur geboren" seine heitere Lebensanschauung zum besten und geht danach ab. Nun tritt Stadingers Schwager, der Gastwirt Brenner, mit dem drolligen Ritter Adelhof aus Schwaben auf. Dieser will — von Fräulein v. Katzenstein beauftragt — Stadinger anempfehlen, dem Gesellen Konrad die Hand seiner Tochter zu geben. Da sie aber nur die redselige Irmentraut antreffen, gehen sie unverrichteter Sache wieder fort. Bei Irmentraut sucht Marie Schutz. Sie weiß, daß der Ritter kommen wird und erwartet ihn mit Zagen. Als er kommt, liefert ihm Marie den besten Beweis ihrer Liebe und Treue, indem sie ihn gehen heißt, weil sie Konrad, den Gesellen, liebt. Kaum ist er fort, so kehrt Stadinger zurück, und voll Argwohn läßt er das ganze Haus nach dem Ritter durchsuchen. Vergebens, er ist nicht zu entdecken. Darauf begeben sich alle zur Ruhe. Nur Marie kommt noch einmal zum Vorschein, sie möchte gar zu gerne den Gesellen Konrad noch einmal sprechen. In der Schlußszene „'s mag freilich nicht so übel sein" spricht sich ihre heiße Liebe zu ihm aus.

Akt II. Zimmer bei Stadinger. Konard erwartet Marien, um ihr seine Liebe zu gestehen, doch will er sie noch ein wenig mit fingierter Eifersucht necken. Sie kommt, und nachdem er getan, wie er geplant hatte, umarmt er sie zärtlich. Hierbei werden sie von Irmentraut überrascht. Die alte, ver-

liebte Jungfer begehrt nun selbst einen Kuß, den Konrad ihr lachend gibt, was aber der hereintretende Knappe zu seinem großen Gaudium bemerkt. Der Lärm zieht den Meister herbei, doch kommt er garnicht dazu, seinen ganzen Zorn über die schuldigen Häupter zu ergießen, denn der Ritter Adelhof tritt ein und kann sich nun endlich seines Auftrages erledigen. Doch zornig weist der Waffenschmied ihn zur Tür hinaus, und dem Gesellen Konrad kündigt er den Dienst. Dem Georg dagegen trägt er die Hand seiner Tochter an. Doch dieser macht allerhand Ausflüchte, und ehe Stadinger sich mit ihm ausgesprochen, kommt der schwäbische Ritter wieder und will auch seinerseits aus Georg und Marie ein Paar machen. Verwandlung. Stadingers Weinberg. Fröhliche Menschen sind zum Jubiläumsfest bei Gesang und Tanz vereint. Atemlos kommt wieder der schwäbische Ritter heran und verkündet, daß der Georg die Marie keinesfalls heiraten dürfe. Sein Erscheinen ruft bei allen große Heiterkeit hervor. Darauf stürzt Irmentraut ganz aufgeregt herbei mit der Nachricht, daß Marie überfallen und entführt worden sei. Doch ihr auf dem Fuße folgt schon die Entführte, denn Konrad ist ihr Retter gewesen. Aber der Waffenschmied hat nun genug der Unruhe. Den Konrad mag er nun einmal nicht als Schwiegersohn, während Georg und Marie auch kein Paar werden wollen, und so beschließt er, die arme Marie ins Kloster zu schicken.

Akt III. Zimmer bei Stadinger. Marie spinnt (Lied „Wir armen, armen Mädchen"). Der Waffenschmied und der Gastwirt Brenner treten ein. Ersterer verlangt den Hergang der Entführungsgeschichte zu hören und ruft alle Beteiligten herbei, aber der schwäbische Ritter Adelhof kommt auch herzu, und es kostet Konrad alle List, seine Geschwätzigkeit unschädlich zu machen; aber von Konrad will der eigensinnige Stadinger doch nichts wissen. Nun wird ihm gemeldet, daß der Graf von Liebenau Stadt und Haus bedrohe, falls Stadinger auf seinen Entschluß beharre. Da endlich willigt der alte Stadinger ein und gibt dem vermeintlichen Gesellen Konrad die Hand Mariens. Verwandlung: Platz vor Stadingers Haus. Glänzender Zug: der Graf in glänzender Rüstung mit Marie und viel Volk. Stadinger steht vor einem Haue und sieht dem Zuge mit Staunen zu. Da naht sich ihm das Paar und bittet um seinen Segen, den er nicht verwehrt, da er nun einmal überlistet worden und an dem Faktum nichts mehr zu ändern ist.

Das Heimchen am Herd.

Oper in 3 Abteilungen von K. Goldmark. Text von A. M. Willner (frei nach Dickens' gleichnamiger Erzählung.)

Goldmark, welcher bis dahin nur hochdramatische Stoffe zu seinen Opern gewählt hatte, überraschte die ganze musikalische Welt dadurch, daß er diesmal die Boz'sche Märchendichtung zur Grundlage seiner Oper gewählt. Er hat aber bewiesen, daß er auch die Farben für Derartiges auf seiner Palette hat, wenngleich das Pathetische ihm immerhin wohl besser liegt.

Personen:

John, Postillon, Bar.
Dot, dessen Frau, S.
May, Puppenarbeiterin, S.
Edward Plummer, Seemann, T.
Tackleton, Puppenfabrikant, B.
Das Heimchen, eine Grillenelfe, S.

Dorfleute, Elfen. Ort: Ein Dorf in England. Zeit: Anfang des 19. Jahrhunderts.

Erste Aufführung: März 1897 in Wien.

Akt I. Wolkendekoration. Unsichtbarer Elfenchor. Die Wolken teilen sich. Große, ländliche Stube in Johns Haus. Das Heimchen schlüpft hinter dem Herd hervor und erzählt von Johns und Dots Glück. Beim Herannahen der jungen Frau verbirgt es sich. Dot macht sich am Herd zu schaffen, dann folgt ihr Lied „Ein Geheimnis wundersüß." Die Puppenmacherin May besucht Dot und spricht derselben ihren Kummer aus, daß sie nun morgen den widerlichen, reichen Tackleton heiraten müsse, um ihren blinden Pflegevater vor Not und Elend zu bewahren, und sie könne doch ihren Edward nicht vergessen. Dot versucht sie zu trösten. Als May die Bühne verlassen, tritt John auf, von Dot freudig empfangen. Er erzählt ihr, daß er unterwegs einen alten Seemann getroffen, der zur Nacht ihr Gast sein werde. Beide gehen ab, und Edward, als alter Seemann verkleidet, betritt die Bühne. Sein Lied: „Ach Heimat, teure Heimat." John und Dot kommen zurück, und die Stube füllt sich mit den Dorfbewohnern, welche ihre Postsachen hier in Empfang nehmen wollen.

Akt II. Garten vor dem Hause Johns. Dot trägt ihrem Manne das Abendessen auf und lädt die gerade auftretende May dazu ein. Tackleton naht und wird von seiner Braut ziemlich kühl empfangen, was John zu einer Neckerei über das Alter des Bräutigams veranlaßt. Dieser rächt sich und meint, John sei auch bedeutend älter als Dot und er, Tackleton, werde seine

junge Frau schon zu hüten wissen. Edward tritt auf und singt, wie es ihn in die Ferne gezogen, und daß er in der Heimat eine Braut gehabt. May ist von seiner Stimme und seinem Gesang ganz ergriffen und Tackleton, der sich hierüber ärgert, brüstet sich mit seinem Reichtume. Da zieht der Fremde einen Beutel mit Schmucksachen hervor und Dot, ganz geblendet von all den Herrlichkeiten, läßt sich mit einem Kreuzchen von ihm schmücken. Bei dieser Gelegenheit gibt er sich zu erkennen, und sie vermag ihre Verwirrung kaum zu beherrschen, sodaß Tackleton, nachdem May sich entfernt, in John den Verdacht zu erwecken weiß, daß sein Gast wohl ein Liebhaber seiner Frau sei. John will nichts hören, folgt jedoch Tackletons Einladung zum Biere. Als sie zurückkehren, sehen sie Dot und Edward in eifrigem Gespräch zusammenstehen und Dot erlaubt ihrem Jugendfreund einen Kuß. Beide ab. John ist entrüstet ob seines Weibes Untreue. Ganz verzweifelt sinkt er auf einen Stuhl nieder, das Heimchen tritt auf, verteidigt Dot und senkt Schlaf auf ihn herab. Im Traum sieht er, umgeben von blühenden Rosen, einen kleinen Postillion, den zukünftigen John junior. Chor der Elfen, Vorhang fällt.

Akt III. Wohnstube in Johns Hause. Dot schmückt May mit dem Brautkranz. Edward tritt auf. Er ist noch immer als alter Seemann angetan. Dot verläßt das Zimmer, und Edwards Seemannslied rührt May so, daß sie sich den Kranz vom Kopf nimmt und trotz Sorge und Elend auf ihren Geliebten warten will. Edward gibt sich endlich zu erkennen. Großes Liebesduett. Beide gehen ab, und Tackleton erscheint mit dem Brautbouquet. Burschen, unter ihnen auch Edward, und Mädchen treten auf und necken den alten Tackleton. („Guten Morgen, Herr Tackleton"). Da kommt May, bräutlich geschmückt, und ehe er sich's versieht, läuft sie mit Edward davon. Tackleton ist außer sich. Als alle die Bühne verlassen, treten John und Dot auf. Sie schilt ihn, daß er so wenig Vertrauen zu ihr gehabt und um ihn ganz zu besänftigen, verrät sie ihm ihr „süßes Geheimnis". Das Heimchen schlüpft hinter dem Herd hervor. Lied „Der goldne Mittagssonnenschein ist glühend ausgebreitet". Wolkenschleier senken sich herab und verhüllen John und Dot. Elfenchor. Der Hintergrund entwölkt sich wieder. Lied des Heimchen „Mein Lied ist aus". Man sieht John und Dot auf der Bank vor ihrem Hause sitzen. Edward und May stehen daneben. Letztere drückt Dot dankbar die Hand.

Die Königin von Saba.

Oper in 4 Akten. Text von Mosenthal.
Musik von Karl Goldmark.

Diese Oper macht nach allen Seiten hin so enorme Ansprüche, daß sie nur an Bühnen allerersten Ranges aufgeführt werden kann. In Wien sowohl wie in Pest ist sie weit über hundertmal gegeben worden, außerdem in Dresden, Hamburg, New York und einigen Städten Italiens. Der Komponist hat das orientalische Kolorit mit vielem Glück getroffen und mit dieser Oper ein farbenreiches und lebensvolles Werk geschaffen.

Personen:

König Salomon, Bar.
Baal Hanan, Palastaufseher, Bar.
Assad, T.
Der Hohepriester, B.
Sulamith, dessen Tochter, S.
Die Königin von Saba, M.S.
Astaroth, ihre Sklavin, S.

Handlung: in Jerusalem und in der Wüste.
Erste Aufführung: 10. März 1875 in Wien.

Akt I. Halle im Palast Salomons. Chor zum Preise Salomons. Der Hohepriester kommt mit Sulamith und teilt ihr die Freudenbotschaft mit, daß Assad, ihr Verlobter, zurückgekehrt, und daß sie demnächst mit ihm vereinigt werden soll. Bald erscheint er selbst, der die Königin von Saba, welche der König zu Gast geladen, hat einholen müssen. Sulamith eilt ihm entgegen, aber er weist sie zu allgemeiner Bestürzung zurück. Der eintretende König war Zeuge dieses Vorganges und heißt alle, außer Assad, sich entfernen. Nun bekennt dieser, daß er am Fuß des Libanon die Schar der Königin getroffen, sie selbst aber nie geschaut habe, da sie sich nur vor ihm, dem Könige entschleiern dürfe; später aber habe er an einem Quell ein herrliches Weib gefunden, das ihn völlig berückt habe, da sie sich ihm in Liebe zugeneigt habe. Beide gehen. Jetzt zieht die Königin in festlichem Gepränge ein, der König tritt in Begleitung Assads ihr entgegen, sie entschleiert sich und Assad, in ihr jenes herrliche Weib wieder erkennend, stürzt auf sie zu; die Königin aber will ihn nicht kennen und wendet sich stolz von ihm ab; der König jedoch erinnert Assad an die Braut, die seiner harrt und geleitet seinen hohen Gast dann fort.

Akt II. Prachtvoller Garten im Mondlicht. Die Königin ist des Festgepränges müde, sie sehnt sich nach dem Jüngling, den sie am Quell getroffen und der hier eine Braut besitzt. Sie allein will ihn besitzen. Da kommt Assad selbst, die Königin stürzt ihm entgegen und beide schwelgen in Liebes-

seligkeit. Da verkünden die Tempelwächter den Tagesanbruch und die Königin reißt sich los aus Assads Umarmung. Als dann die Wächter ihn finden, entdecken sie, daß er den Verstand verloren hat. Verwandlung: Das Innere des Tempels in Jerualem. Der Hohepriester beginnt die heilige Handlung, dann führen Mädchen die festlich geschmückte Sulamith herein, der König geleitet Assad und die Zeremonien der Vermählung beginnen und wie der Hohepriester dem Assad den Ring darreicht, erscheint die Königin von Saba, Assad schleudert den Ring von sich, stürzt auf sie zu und — sie verleugnet ihn abermals. Doch der König glaubt den wahren Sachverhalt zu durchschauen und wie der Hohepriester das Anathem über Assad ausspricht, wodurch er dem Blutgericht verfällt, da erklärt der König, daß er allein des Frevlers Richter sein wolle.

Akt III. Festhalle. Nach einem großen Ballett treten Salomon und die Königin ein und sie bittet ihn, Assad freizugeben, sie fordert das nur als einen Beweis seiner Gunst, da Assad persönlich ihr gleichgültig sei. Aber der König durchschaut sie und willfahrt ihr nicht. Da verläßt ihn die Königin mit der Drohung, ihn und sein Volk mit ihrer Heeresmacht zu zermalmen. Salomon prophezeit der unglücklichen Sulamith, daß sie noch dereinst mit Assad den Frieden finden werde.

Akt IV. Wüste mit dem Asyl der heiligen Jungfrauen. Assad, der, statt zum Tode, zur Verbannung verurteilt worden, kommt langsam daher; da tritt ihm noch einmal die Königin von Saba, die ihn schon dreimal verleugnet hat, entgegen, und gesteht ihm abermals ihre glühende Liebe, aber er flucht ihr. Und als sie fort ist, gedenkt er Sulamiths und segnet sie. Nachdem ein entsetzlicher Wüstensturm sich wieder gelegt hat, erscheint Sulamith mit zwölf Jungfrauen, findet den sterbenden Assad, der sie noch um Verzeihung anflehen kann, und drückt ihm die Augen zu.

Die Makkabäer.

Oper in 3 Aufzügen. Text nach Otto Ludwig von Mosenthal. Musik von A. Rubinstein.

Ein düsteres Bild, grau in grau gemalt, das wohl aus dem Grunde, und außerdem wegen der überaus schweren Partie der Leah, weniger Verbreitung gefunden hat, als es um der zum großen Teil sehr interessanten Musik willen verdient.

Personen:

Antiochus Epiphanes, König von Syrien, B.
Kleopatra, seine Tochter, S.
Gorgias, Feldhauptmann, Bar.
Leah, A.
Judah, Eleazar, Joarim u. Benjamin, ihre Söhne, Bar., T., M.S. u. S.
Noemi, Judahs Gattin, S.
Boas, ihr Vater, B.
Simei u. Amri, Bar., T.
Joakim, ein Priester, B.

Handlung: Stadt Modin im Gebirge Juda, Jerusalem und Umgegend im Jahre 160 vor Chr.

Der Stoff darf, als der biblischen Geschichte entnommen, als ein allgemein bekannter bezeichnet werden und bedarf demgemäß, trotz mancher Abweichungen und Zutaten, welche die dramatische Bearbeitung gebot, keiner besonderen Darlegung.

Die Folkunger.

Große Oper in 5 Akten. Text von Mosenthal. Musik von Edmund Kretschmer.

Die Folkunger sind das Werk eines ausgezeichneten Musikers, der durch emsiges Studieren und aufmerksames Hören bedeutender dramatischer Werke seinen Sinn für das Wesen dramatischer Musik trefflich ausbildete; so erfreute er sich denn auch des wohlverdienten Erfolges dieser seiner bedeutendsten Oper, welche über fast alle Opernbühnen Deutschlands ging und zahllose Aufführungen erlebte.

Personen:

Magnus, Sohn König Eriks von Schweden, aus dem Geschlecht d. Folkunger, T.
Maria, König Eriks Nichte, S.
Karin, des Erbprinzen Amme, A.
Lars Olafson, ihr Sohn, Kastellan, Bar.
Bergt, Herzog von Schonen, Bar.
Sten Petrik, sein Vertrauter, B.
Abt Ansgar, B.

Handlung: Schweden, Ende des 13. Jahrhunderts.
Erste Aufführung 21. März 1874 in Dresden.

König Erik ist tot, und da Herzog Bergt von Schonen im Bunde mit den Dänen sich der schwedischen Krone bemächtigen und die Prinzeß Maria zwingen will, ihn zu ehelichen, so muß Prinz Magnus, der in einem Kloster erzogen worden, unschädlich gemacht werden. Dazu ist Sten Petrik ausersehen. Unter falschen Vorspiegelungen führt er ihn nach einem Kloster in wilder Felsgegend, wo er sein Leben als Mönch zubringen und beschließen soll. Zuvor aber muß er schwören, daß er sich niemals als Prinz und rechtmäßigen Erben von Schweden zu erkennen gebe, widrigenfalls ihm der Tod gewiß sei. Der Abt ist bereit, ihn aufzunehmen, aber zuvor muß er als Prüfung die kalte Winternacht in der offenen Vorhalle des Klosters verbringen. Man läßt ihn in der Halle allein. Mit Hirten,

die ins Tal ziehen, kommt Lars Olafson, sein Milchbruder, und gesellt sich zu Magnus. Von jenem erfährt nun der Prinz, welche Pläne der Herzog Bergt schmiedet, und daß er selber tot gesagt wird. Rasch entschlossen, schließt er sich Lars Olafson an und eilt mit ihm davon, ohne jedoch sich zu erkennen zu geben. Als man ihn später sucht und entdeckt, daß er entflohen ist, will man ihn verfolgen, aber eine furchtbare Lawine stürzt ins Tal und nun vermutet man zuversichtlich, daß er unter dem Schnee vergraben sei. Maria ist jetzt, da Magnus totgesagt, die rechtmäßige Erbin des Throns und Herzog Bergt bittet nun mit Ungestüm um ihre Hand, aber am Morasteine, dem Krönungsorte der schwedischen Könige, hat Maria den Magnus mit dem Nordsternbanner gesehen, glaubt in ihm den Prinzen zu erkennen und faßt eine leidenschaftliche Liebe zu ihm. Magnus jedoch, seines Eides eingedenk, verleugnet den Namen seiner Väter. Aber auch ihre Getreuen, Lars und Karin, halten ihn für den wahren Erben des Throns und fassen den Plan, ihn durch List dahin zu bringen, daß er sich selbst verrät. Zu diesem Zwecke wird Magnus in das Zimmer des Schlosses von Upsala geleitet, wo er seine Kindheit verlebt hat, und als er sich allein sieht in den wohlbekannten Räumen, dem Bild seiner Mutter gegenüber, und als nun Karin aus der Ferne ein Lied aus seiner Kindheit singt, da verrät er sich; aber Maria hat ihn belauscht, eilt auf ihn zu und er vergißt des Eides. Beide sind selig in ihrer Liebe, aber nur auf Augenblicke, denn das erwachende Bewußtsein, seinen Eid gebrochen zu haben, treibt ihn fort. Später aber, als die finsteren Pläne und Taten des Herzogs von Schonen offenkundig geworden waren, entbindet der Abt Ansgar ihn seines Eides, und er besteigt an der Seite Mariens den Königsthron von Schweden.

Das goldene Kreuz.

Oper in 2 Akten. Text nach dem Französischen von H. Rosenthal. Musik von Ignaz Brüll.

Das goldene Kreuz ist ein so glücklicher Wurf, wie er selten getan wird. Das liebenswürdige Werk — eine Lieblingsoper des alten Kaiser Wilhelm I. — ist seit seinem ersten Erscheinen auf unzähligen Bühnen gegeben worden und überall eine beliebte Repertoireoper geblieben.

Personen:

Gontran de l'Ancry, ein junger Edelmann, T.
Colas Pariset, Wirt zur Mühle, Bar.
Christine, seine Schwester, S.
Therese, seine Kusine und Braut, S.
Bombardon, Sergeant, B.

Handlung: In einem Dorfe bei Melun, 1812 und 1815.

Erste Aufführung 22. Dezember 1875 in Berlin.

Akt I. Dorfstraße, zur Seite das Gasthaus des Colas Pariset. Zum Hochzeitstage von Colas und Therese bringen die Mädchen, darunter des Bräutigams Schwester, Christine, der Braut ihren Glückwunsch dar. Christine und Colas haben ihre Eltern früh verloren, und erstere hat sich nur ihrem Bruder gewidmet, auf jede andere Liebe verzichtend. Da kommt der Sergeant Bombardon mit seinen Soldaten, begleitet von dem jungen Edelmann Gontran de l'Ancry, den er unterwegs getroffen hat. Bombardon ist beauftragt, die Rekruten auszuheben, und es stellt sich heraus, daß auch Colas seiner Dienstpflicht gehorchen muß, worüber die Mädchen selbstverständlich in Verzweiflung geraten. Die Bauern wollen sie beruhigen, als aber Christine bittet, daß einer von ihnen als Ersatzmann für den Bruder eintreten möge, da schweigen die Männer alle, trotzdem Christine ein goldenes Kreuz demjenigen anbietet, der als Stellvertreter Colas zu marschieren sich bereit erklärt und dem sie, wenn er aus dem Kriege zurückkehrt und ihr das Kreuz wiederbringt, Hand und Herz bieten wolle. Gontran aber, welcher mit Bombardon aufgetreten war, und den beim Anblick des schönen Mädchens heiße Liebe ergriffen hat, tritt hervor und erklärt sich bereit, als Ersatzmann für den Bruder einzutreten. Den Schluß des Aktes bildet die Abschiedsszene zwischen Gontran und Christine.

Akt II. Dieselbe Szene. Gontran ist als Hauptmann zurückgekehrt, aber schwer verwundet und von niemanden erkannt. Er sieht Christine wieder, die er innig liebt, aber er hat das Kreuz im Kriege verloren und will sie nichts von seiner Leidenschaft merken lassen, weil er weiß, daß sie nur die Gattin desjenigen werden will, der ihr das Kreuz zurückbringt. Einmal aber kann er sich nicht bezwingen und bittet sie um ihre Hand. Sie möchte dem Geliebten ihre Hand reichen, aber sie hält sich durch jenes Versprechen gebunden. Nun kommt auch Bombardon mit einem Stelzbein zurück (Lied mit dem Refrain: „Je nun, man trägt, was man nicht ändern kann"). Er bringt Christinen das Kreuz zurück, das er bei seinem für tot gehaltenen Hauptmann gefunden und Christine, obgleich zum Tod erschrocken, erklärt sich bereit, ihr Wort einzulösen. Da erblickt Bombardon den

Gentran und gibt ihm sein Eigentum freudig zurück.

Der Rattenfänger von Hameln.

Oper in 5 Akten. Dichtung von Friedrich Hofmann. Musik von Viktor E. Neßler.

Der Rattenfänger von Hameln war diejenige Oper Neßlers, mit der er seinen Ruf begründete. Der Text ist nach Julius Wolffs reizvoller Dichtung mit leidlichem Geschick bearbeitet, und es ist zu bedauern, daß der Dichter gegen die wörtliche Aufnahme seiner schönen Lieder Einspruch erhob, nachdem Neßler sie bereits komponiert hatte. Infolgedessen mußten die Wolffschen Worte durch andere ersetzt werden, die denselben Sinn mit andern Worten wiedergaben und selbstverständlich nur sehr schwache Nachbildungen sind. Neßlers Musik steht, nach allgemeiner Wertschätzung, höher als die zum Trompeter von Säkkingen, welch' letztere Oper aber vermöge ihres überaus populären Stoffs, den Rattenfänger in der Gunst des Publikums überholt hat.

Personen:

Wichard Gruwelholt, Bürgermeister von Hameln, B.
Bertoldus de Sunneborne, Stadtschultheiß, B.
Isfried Rhynperg, Kanonikus, B.
Ethelerus, der Ratsschreiber, T.
Heribert de Sunneborne, Stadtbaumeister, des Schultheißen Sohn, T.
Hunold Singuf, Bar.
Wulf, der Schmied, Bar.
Regina, des Bürgermeisters Tochter, S.
Dorothea, desselben Base, A.
Gertrud, ein Fischermädchen, S.
Ratsherren 2c.

Handlung in und bei Hameln, 1284.
Erste Aufführung 19. März 1879 in Leipzig.

Akt I. Rathaussaal. In der sehr erregten Ratssitzung bildet außer dem chronischen Geldmangel, die in Hameln herrschende Rattenplage den Hauptgegenstand der Verhandlung. Ein Fremder, der jede Auskunft über sich verweigert (es ist Hunold Singuf), erbietet sich dazu, die Stadt von den Ratten zu befreien, und trotzdem er große Forderungen stellt (hundert Mark in gutem Silber, eine Freudengabe, nachdem er seine Aufgabe erfüllt, und endlich, daß ihm, in der für die Tat bestimmten Nacht ein Stadttor geöffnet bleibe und daß in dieser niemand in den Straßen sich aufhalten und lauschen dürfe), schließen die Ratsherrn den Vertrag mit ihm ab. Verwandlung. Garten des Bürgermeisters. Der Stadtschultheiß bringt den beiden Mädchen Regina und Dorothea die Freudenbotschaft von der Rückkehr seines Sohnes, mit dem Regina versprochen ist. Bald darauf erscheint der glückliche Bräutigam selbst, dann kommen noch die beiden Väter und der Ratsschreiber. Sextett: „Nun reiche mir die Hand, du Herzgeliebter mein."

Akt II. Gaststube im Wirtshaus. Hunold trägt den im Wirtshaus versammelten Gästen ein Lied vor: „Wenn ich mit meinem Schätzchen sprech'", womit er so allgemeines Wohlgefallen erregt, daß man ihn bestürmt, am nächsten Abend wieder zu kommen. Darauf kommt der Schmied Wulf mit seiner Braut Gertrud herein. Wie Gertrud und Hunold einander erblicken, bleiben sie wie verzaubert stehen, sie sahen sich im Traume und fühlen sich nun mächtig zu einander hingezogen. Ein Lied des Fremdlings: „O Ränzel und Stab" bestrickt das Mädchen so völlig, daß es alles ringsum vergessend, ihm in die Arme sinkt. Verwandlung. Fischerhaus am Flusse. Der arme Schmied bemüht sich vergeblich, seine Braut von der Verblendung zu befreien. Dem Verführer Rache schwörend, eilt er fort. Beide, Hunold und Gertrud, bekennen sich ihre Liebe und mit einem feurigen Liebesduett: „Dich zu erringen, dich zu ersingen", endet der Akt.

Akt III. Der Ratsschreiber berichtet dem Kanonikus im Ratskeller, wie sehr der Fremde, Hunold, es verstanden, sich in die Gunst der Frauen zu setzen. Da gesellt der Besprochene sich zu ihnen, und während einer fröhlichen Orgie wettet der Kanonikus, daß es Hunold nicht gelingen würde, dem Bürgermeistertöchterlein, Regina, einen Kuß zu rauben. Hunold geht auf die Wette ein. Verwandlung. Straße an der Weser. Nachdem der Schmied den Nachbarn erzählt, wie traurig Gertruds Verirrung ihn stimme, verlassen ihn die Nachbarn, und wie Wulf den Hunold kommen sieht, verbirgt er sich. Schon hat der Rattenfänger im Mondenschein unzählige Ratten hervorgelockt, die sich nun in den Fluß stürzen, da überfällt ihn der racheдurstige Wulf, jedoch Hunold überwindet den Gegner, der verwundet und schreiend davonstürzt.

Akt IV. Offene Halle im Rathause. Alle Leute von Hameln atmen auf, da sie nun endlich von den Ratten befreit sind. Nur Wulf mag seinem Feind den wohlverdienten Lohn nicht gönnen und weiß es durchzusetzen, daß ihm der Lohn von hundert Mark verweigert wird, — weil nach Aussage des Baumeisters, der Regina und Dorothea — im Keller des Bürgermeisters noch ein Rattenkönig hause. Nun fordert Hunold einen Kuß von Regina als Ersatz für die verweigerte Summe, doch wird dies Ansinnen mit Entrüstung zurück-

gewiesen. Verwandlung. Markt mit dem steinernen Roland. Diese Szene ist als überflüssig überall gestrichen. Verwandlung. Festsaal im Rathaus. Zahlreiche Männer und Frauen haben sich zum Bankett eingefunden, bald erscheint auch der Rattenfänger, mit einem Kranze geschmückt, und wird vom Bürgermeister, da er sich in Frieden naht, freundlich aufgenommen. Mit dem Liede: „Es wirbt des Sängers höchste Kunst" bezaubert er Regina mehr und mehr, und wie er das zweite Lied: „Du schönste Blum auf weiter Flur" unverkennbar an sie richtet, wird sie von dem dämonischen Zauber seiner Stimme so hingerissen, daß sie ihm in die Arme fliegt und ihn küßt. Allgemeine Aufregung; Hunold wird ins Verließ geworfen, um am nächsten Tage gerichtet zu werden.

Akt V. Vor dem Tore am Flusse, über den eine Brücke führt, an der Seite eine Kirche. Gertruds Klage um den verlorenen Geliebten (Szene „Verraten und verloren"). Das Gericht versammelt sich und verurteilt den Rattenfänger wegen Zauberei zum Feuertode, Gertrud aber fordert sein Leben für sich, und da ein Gesetz gebietet, daß in solchem Falle der Verbrecher freigegeben werden muß, daß er aber auf immer verbannt ist und daß das betreffende Mädchen sein Schicksal teilen muß, so ist man gezwungen, ihn unter diesen Bedingungen freizugeben. Somit schickt er sich an, mit ihr die Stadt zu verlassen, doch Gertrud stürzt sich in die Fluten, nachdem sie ihm Lebewohl gesagt. Alles geht erschüttert von dannen. Hunold ist allein und brütet Rache, der fromme Gesang, der aus der Kirche ertönt, rührt ihn nicht, er holt seine Pfeife hervor, lockt damit alle Kinder von Hameln an sich und sie folgen ihm willig über die Brücke, ein Berg tut sich auf und in dessen Tiefen verschwindet er mit all den Kindern.

Der Trompeter von Säkkingen.

Oper in 3 Akten nebst einem Vorspiel. Text nach Viktor von Scheffel von Rudolf Bunge, Musik von Viktor E. Neßler.

Der enorme Erfolg, den diese Oper Neßlers davongetragen, verdankt sie wohl nicht zum geringsten der ebenso hochpoetischen wie populären Dichtung Scheffels. Uebrigens hat der Komponist öfters den Volkston zu treffen gesucht und hie und da auch glücklich getroffen, während er andererseits durch dieses Streben sich hat verleiten lassen, trivial zu werden.

Personen
des Vorspiels:

Werner Kirchhofer, Bar.
Konradin, Landsknecht, B.
Der Haushofmeister, Bar.
Der Rektor, B.

Handlung im Schloß zu Heidelberg, zu Ende des 30jährigen Krieges.

Personen
der Oper:

Frhr. v. Schönau, B.
Maria, seine Tochter, S.
Graf v. Wildenstein, B.
Gräfin, dessen geschiedene Gemahlin, Schwester der verstorbenen Freiherrin, A.
Damian, des Grafen Sohn aus zweiter Ehe, T.
Werner Kirchhofer,
Konradin.

Handlung: in und um Säkkingen nach dem großen Kriege.

Erste Aufführung: 4. Mai 1884 in Leipzig.

Vorspiel. Wegen Ruhestörungen, welche die Studenten beim fröhlichen Zechgelage im Heidelberger Schloßhofe verüben und wodurch die Kurfürstin in ihrer Ruhe gestört ist, werden die sämtlichen Studenten, da alle Mahnungen nichts gefruchtet haben, vom Rector magnificus relegiert; Werner Kirchhofer, dem ohnehin das Studium nicht gefallen hat, und der bei den Zigeunern, die ihn aufgezogen haben, ein guter Trompeter geworden ist, wovon er an diesem verhängnisvollen Abend schon eine Probe abgelegt hatte, fordert seine Genossen auf, freie Reiter zu werden und alle lassen sich werben.

Akt I. Vor der Fridolinskirche zu Säkkingen. Konradin, der jetzt im Dienste der Stadt steht, beteiligt sich am Tanz der Landleute, Werner kommt hinzu und wird mit offenen Armen aufgenommen. Jetzt nahen sich die Gräfin und deren Nichte Maria auf dem Kirchgange; die Bauern, welche schon lange einen Groll gegen den Freiherrn von Schönau, Marias Vater, haben, belästigen die beiden Frauen in roher Weise und Werner gelingt es, sie in seinen Schutz zu nehmen. In diesem Augenblicke erwacht schon das Wohlgefallen der beiden jungen Leute an einander. Verwandlung. Zimmer im Schlosse des Freiherrn. Dem vom Zipperlein geplagten Freiherrn wird die Nachricht gebracht, daß sein Schwager Wildenstein ihn, mit seinem Sohne Damian, demnächst zu besuchen gedenke, hierbei soll dann, zur Freude des Frei-

herrn, der sich längst eine junge Kraft zum Schloßherrn wünscht, die geplante Verbindung zwischen Damian und Maria ins Werk gesetzt werden. Kaum hat der Freiherr von dem unangenehmen Zwischenfall, den seine Damen beim Kirchgange erlebt, gehört, so ertönt die Trompete des Retters und der Freiherr läßt diesen zu sich bescheiden, um ihm seinen Dank auszusprechen. Da der junge Mann sein Wohlgefallen erringt, wirbt er ihn zum Schloßtrompeter. Die Gräfin ist davon wenig erbaut, weil ihr die aufkeimende Liebe der beiden jungen Leute nicht verborgen geblieben ist, Marie ist aber um so glücklicher.

Akt II. Schloßgarten. Werner ist beschäftigt ein Lied zu dichten, und als Konradin hinzukommt, gesteht er diesem seine Liebe zu Maria. Der Schlauheit Konradins gelingt es, den beiden Liebenden, Werner und Maria, eine kurze Zeit des Alleinseins zu erobern, indem er, der den üblichen Wein zum Maifest vom Freiherrn zu erbitten kam, die Gräfin zu zwingen weiß, daß sie selber in den Keller gehen muß. Die beiden Liebenden sinken einander selig in die Arme, aber schon kommt die Gräfin zurück, überrascht das Paar und teilt dem herbeigekommenen Freiherrn mit, was sie soeben gesehen. Natürlich braust dieser heftig auf und verkündet Marien, daß er bereits einen Gatten für sie gewählt habe. Jetzt, nachdem die Episode „Maifest", absolviert ist, tritt Wildenstein mit seinem lächerlich beschränkten Sohne Damian auf, den der Freiherr zu seinem Schwiegersohn bestimmt hat. Den Trompeter heißt er, sofort zu gehen. Unter den Klängen des Liedes „Behüt dich Gott, es wär zu schön gewesen, behüt dich Gott, es hat nicht sollen sein," nimmt er wehmütigen Abschied.

Akt III. Schloßhof, Mauern und Wälle mit Geschützen besetzt, weil das Schloß von den Bauern belagert wird. Damian soll das von den Bauern bedrängte Schloß verteidigen, wobei sich seine jämmerliche Feigheit in ihrer ganzen Lächerlichkeit zeigt. Da plötzlich naht Werner, Hilfe bringend. Mit einer Schar Landsknechte hat er das Schloß aus der Gewalt der aufständischen Bauern befreit und diese in die Flucht getrieben. Jubelnd sinkt Maria dem hereinstürmenden Retter in die Arme. Schließlich stellt es sich heraus, daß Werner der einst von Zigeunern geraubte Sohn des Grafen von Wildenstein und dessen geschiedener Gemahlin, der Gräfin ist; so wird denn von allen Beteiligten die Verbindung der Liebenden willkommen geheißen.

Die lustigen Weiber von Windsor.

Komisch-phantastische Oper in 3 Akten. Text nach Shakespeare v. H. S. Mosenthal. Musik von Otto Nicolai.

Diese liebenswürdige, von echtem Humor reich erfüllte Oper wird Nicolais Namen noch lange lebendig erhalten, während außer ihr nicht ein einziges seiner Werke — die gut gemachte aber trockene Ouvertüre über „Ein' feste Burg ist unser Gott" ausgenommen — heute noch lebt. Nicolai starb acht Wochen nach der ersten Aufführung dieses seines Meisterwerkes und hat also den großen allgemeinen Erfolg desselben nicht mehr erlebt.

Personen:

Sir John Falstaff, B.
Fluth und **Reich**, Bürger, Bar.
Fenton, T.
Junker Spärlich, T.
Dr. Cajus, B.
Frau Fluth, S.
Frau Reich, MS.
Jungfer Anna Reich, S.

Handlung: in Windsor; Anfang d. 17. Jahrhunderts.

Erste Aufführung: 9. März 1849 in Berlin.

Akt I. Straße, rechts und links Häuser von Fluth und Reich. Frau Fluth und Frau Reich, welche beide einen ganz gleich lautenden Liebesbrief von Falstaff erhalten haben, beschließen, um nicht nur ihre, sondern aller Frauen Ehre zu retten, sich an diesem frechen Liebhaber gründlich zu rächen. Sie gehen; Fluth und Reich treten mit dem reichen aber dämlichen Junker Spärlich auf, dem der letztere seine Tochter zur Frau geben will, während er den hinzukommenden Fenton, der ihn um Annas Hand bittet, abweist. Verwandlung: Wohnzimmer in Fluths Haus. Als John Falstaff Frau Fluth in deren Wohngemach besucht, unterbricht Frau Reich der Verabredung gemäß, gerade als Falstaff aufdringlich werden will, das tête-à-tête und bringt die Nachricht, daß der eifersüchtige Gatte Frau Fluths Verdacht geschöpft habe, in wenigen Augenblicken zurückkehren und zweifellos den Liebhaber töten werde. In seiner Herzensangst läßt Falstaff sich von den beiden Frauen in einen großen, im Zimmer befindlichen Wäschekorb stecken. Den beiden Männern, welche den Korb fortschaffen sollen, tragen die Frauen auf, den Korb auf die Bleiche zu bringen und den Inhalt ins Wasser zu werfen. Zwar werden die Träger einen Augenblick von dem blind eifersüchtigen Fluth aufgehalten, zwar wird das ganze Haus

nach dem vermuteten Nebenbuhler durchsucht, aber natürlich ohne Erfolg.

Akt II. Im Wirtshause zum Hosenband. Falstaff, welcher sich hier beim Wein von seinem Bad in der Themse erholt, vergißt sein Mißgeschick vollends, als ihm ein Brieflein von Frau Fluth gebracht wird, welches ihn zu einem neuen Stelldichein entbietet. Andere Bürger treten auf und einige sind so vermessen, mit Falstaff um die Wette zu trinken. Hierauf betritt Fluth das Wirtshaus und macht mit Falstaff Bekanntschaft unter dem Namen Bach. Der angebliche Sir Bach weiß die Rede auf Frau Fluth zu bringen, um deren Gunst er vergeblich werbe und im Laufe des Gespräches verrät Falstaff die Stunde des neugeplanten Stelldicheins. Großes Duett: „Wie freu' ich mich, wie treibt mich das Verlangen." Verwandlung: Garten hinter Reichs Hause. Spärlich wünscht Anna hier zu treffen, verbirgt sich jedoch schnell, als er den herannahenden Dr. Cajus gewahr wird, der sich ebenfalls hinter einem Busch versteckt, als Fenton erscheint. Dieser behauptet das Feld und lockt mit seiner Romanze „Horch', die Lerche singt im Hain" Anna aus dem Hause. Liebesduett. Verwandlung: Zimmer wie im ersten Akt. Frau Fluth und Falstaff. Frau Fluth heuchelt aufrichtiges Bedauern wegen des Unfalls, den der Ritter gestern gehabt habe mit dem Wäschekorb. Ihr Beisammensein wird wieder durch Frau Reich gestört, die Fluths plötzliche Rückkehr von der Jagd meldet. Fluth würde gleich mit den Nachbarn hier sein, denn er habe sichere Kunde, daß er gestern betrogen und der Ritter heute wieder bei seiner Frau sei. Nun wird Falstaff in die Kleider der Muhme von Brentford, der Fluth sein Haus verboten, gesteckt und als solche wird Falstaff von dem eifersüchtigen Ehemann zur Wohnung hinausgeprügelt. Fluth durchsucht vergeblich, zum Jubel der Frauen, die ganze Wohnung nach Falstaff.

Akt III. Zimmer in Reichs Haus. Die beiden Ehepaare und Anna bei Tisch. Die Frauen haben ihr lustiges Abenteuer mit dem dicken Ritter zum Besten gegeben und die Männer sind natürlich damit einverstanden, Falstaff nochmal seine Streiche vergelten zu lassen und zwar soll dies bei einer großen nächtlichen Maskerade geschehen. Diese Gelegenheit soll Frau Fluth auch zu ihrem Plan, Anna mit Dr. Cajus zu verbinden, dienen. Ihr Gatte hat denselben Wunsch, nur daß er Junker Spärlich sich als Schwiegersohn erkoren hat. Anna hört die Pläne ihrer Eltern geduldig an und beschließt, sich heimlich mit Fenton trauen zu lassen. Verwandlung: Wald mit einem Jagdpavillon, in welchem nach und nach alle Hauptpersonen eintreten. Falstaff erscheint als Jäger Herne und wird von den beiden Frauen freundlich empfangen. Jedoch bald umringt ihn eine Schar von Kindern, als Kobolde verkleidet, die ihn auf jede Art und Weise plagen und necken. Darauf treten Dr. Cajus und Junker Spärlich auf, jeder hält den andern in seiner Verkleidung für die geliebte Anna und glaubt sein Liebchen im Arme zu halten, während er mit dem Nebenbuhler davon eilt. Nach dem allgemeinen Tanz und Chor „Faßt ihn' Geister, nach der Reih" treten endlich Fluth und Reich und die Frauen unmaskiert vor Falstaff. Cajus und Spärlich haben ihren Irrtum erkannt, und den Neuvermählten, Anna und Fenton, wird alles verziehen.

Der Widerspenstigen Zähmung.

Komische Oper in 4 Akten. Text nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel von J. V. Widmann. Musik von H. Goetz.

Der Autor hat das Shakespearesche Stück sehr geschickt verwertet und in der Katharina und in dem Petruchio zwei sehr dankbare Partien, der Komponist eine feine und liebenswürdige, allerdings nur selten auf den eigentlichen Lustspielton gestimmte Musik geschaffen. Durch große Vornehmheit der Erfindung entschädigt er aber vollständig.

Personen:

Baptista, ein reicher Edelmann in Padua, B.
Katharina u. Bianca, seine Töchter, S.
Hortensio und Lucentio, Biancas Freier, Bar., T.
Petruchio, ein Edelmann aus Verona Bar.

Handlung: in Padua und auf Petruchios Landsitz bei Verona.

Erste Aufführung 11. Oktober 1874 in Mannheim.

Akt I. Straße in Padua vor dem Hause des Baptista. Während Lucentio seiner geliebten Bianca ein Ständchen bringt, kommt die Dienerschaft Baptistas aufgeregt aus dem Hause. Wegen Katharina, seiner launischen Tochter, wollen sie nicht länger im Dienste bleiben. Durch Geld und gute Worte aber gelingt es Baptista, die Dienerschaft wieder zu gewinnen, trotz des Einspruchs, den Katharina, die inzwischen auf dem Balkon erschienen ist, dagegen erhebt. Nachdem alle sich entfernt haben, läßt Lucentio seine Serenade wieder ertönen, Bianca tritt auf den Balkon, eilt aber wieder ins Haus, da sie den alten Gecken Hortensio sieht, der eben mit einer Musikantenbande

naht, um der schönen Bianca eine Serenade zu bringen. Lucentio und Hortensio geraten in heftigen Streit, Baptista tritt dazwischen und proklamiert, daß seine jüngere Tochter überhaupt nicht heiraten dürfe, bevor nicht Katharina, die ältere, verehelicht sei. Inzwischen werde er dafür sorgen, daß seine beiden Töchter treffliche Lehrer in Kunst und Wissenschaft erhalten, wodurch sie sicherlich vollauf beschäftigt und beglückt sein würden. Lucentio und Hortensio kommen dann beide auf den schlauen Einfall, sich als Lehrer Eingang in Baptistas Haus zu verschaffen, freilich, ohne daß einer vom Entschluß des andern etwas weiß. Jetzt naht Petrucchio und wie dieser hört, daß Baptista eine Tochter besitzt, die ebenso herrisch und widerspenstig ist wie er selbst, beschließt er, sie zu seinem Weibe zu machen.

Akt II. Zimmer im Hause Baptistas. Beisammensein der Schwestern, bei welchem ihr total ungleiches Naturell so recht zum Ausdruck kommt. Nachdem Katharina ihr stolzes Lied: „Ich will mich keinem geben," gesungen, eilt sie beim Nahen von Männertritten mit Bianca fort. Baptista und Petrucchio treten auf, letzterer führt Hortensio unter dem Namen Cembaloni als Musiklehrer ein. Gleichzeitig meldet sich Lucentio für den Sprachunterricht. Beide werden von Baptista zu den Mädchen geschickt, damit sie sofort den Unterricht beginnen; sobald Baptista und Petrucchio allein sind, wirbt dieser um die Hand Katharinas und läßt sich selbst durch die Warnungen des eigenen Vaters nicht abschrecken, auch nicht durch Hortensios Anblick, der jetzt, von Käthchen übel zugerichtet, indem sie die Laute auf seinem Kopf zerschlagen hat, erscheint. Darauf kommt Katharina selbst. Sie bleibt mit Petrucchio allein, der seine Werbung ihr selbst wiederholt und ihr „Nein" gar nicht ernst nimmt. Katharinas widersprechende Gefühle — der herrische Mann hat ihr stolzes Herz im Sturm erobert — gelangen in der Arie: „Ich möcht' ihn fassen, ich möcht' ihn zerreißen" zum Ausdruck. Schließlich kommen Baptista und Lucentio wieder hinzu. Es bleibt unentschieden, wer den Sieg davonträgt, ob Katharina, ob Petrucchio. Doch Petrucchio setzt die Hochzeit einfach auf den kommenden Montag fest.

Akt III. Die Hochzeitsgäste kommen herbei, allein der Bräutigam fehlt. Beschämt zieht sich Katharina zurück, und auch die Gäste entfernen sich wieder, nur Lucentio und Hortensio bleiben, da Baptista wünscht, daß ihre Anwesenheit benutzt werde, um Bianca eine Stunde zu geben. Lucentio holt den Virgil hervor und übersetzt eine feurige Liebeserklärung, wobei er sich als Lucentio zu erkennen gibt; Bianca übersetzt in gleichem Tone, während sie den Hortensio mit seiner Laute zum Narren hält, so daß dieser selbst forteilen will. Nun aber kommt Baptista mit der Kunde, daß der Bräutgam nahe. Doch wie! nichts weniger als festlich gekleidet, sondern schäbig und salopp. Mit Petrucchios Erscheinen sind auch die Hochzeitsgäste zurückgekehrt und jener verlangt, daß sofort die Trauung vor sich gehe. Während der Trauung wird das Festmahl gerichtet, als jedoch der Hochzeitszug aus der Kirche zurückkehrt, erklärt Petrucchio, daß er nicht zum Mahle bleibe. Alles Bitten des Vaters und der Gäste, selbst Katharinas Flehen rührt ihn nicht. Als die Gäste ihn mit Gewalt festhalten wollen, greift er zur Klinge und verschafft sich mit seines Dieners Hilfe für sich und Katharina freie Bahn.

Akt IV. Zimmer im Hause Petrucchios. Petrucchio und Katharina sitzen vor dem gedeckten Tisch, aber Petrucchio behauptet, daß alle Speisen ungenießbar seien, und Katharina, die vor Hunger ganz erschöpft ist, erhält keinen Bissen zu essen, da er alles zum Fenster hinauswirft und dann geht. All ihr Trotz ist gebrochen. Arie: „Die Kraft versagt." Jetzt wird ihr ein Schneider gemeldet. Sie wählt schöne Sachen aus, doch Petrucchio erklärt alles für abscheulich und tritt die schönen Spitzen und Kleider unter die Füße. Nach etlichen Quälereien läßt er endlich die Maske fallen und liebevoll schließt er die bezähmte Widerspenstige in seine Arme. Zum Schluß kommt Baptista mit Lucentio und Bianca, aus denen mittlerweile ein glückliches Paar geworden, und alle staunen über die rasche Wandlung, die sich mit Katharina vollzogen hat.

Von besonderem Interesse ist für uns heute noch die Gattung der komischen Oper, wie sie in Frankreich besonders von François Adrien Boieldieu (1775–1834), Daniel François Esprit Auber (1782—1871) und anderen gepflegt wurde. Der feine Witz und die tändelnde Leichtigkeit der Musik hat diese ansprechenden Opern bis in unsere Tage hinein frisch und lebendig erhalten.

Der Barbier von Sevilla.

Komische Oper in 2 Akten, nach Beaumarchais von Sterbini. Musik von Rossini.

Der Barbier von Sevilla ist, trotz des Tell, Rossinis Meisterschöpfung, denn während im Tell doch gar manches schon der Zeit verfallen, so ist im Barbier keine

Nummer vorhanden, die nicht heute noch gerade so wirkt wie im Jahre 1817, da er mit dieser Oper in der Argentina zu Rom seinen größten Triumph feierte. Wenn Figaros Hochzeit von Mozart die feinste komische Oper ist, die wir besitzen, so ist der Barbier die feinste Burleske. Seltsam, daß ein Intriguenstück den Stoff hergegeben hat zu zwei der hervorragendsten Meisterwerke auf dem Gebiete der komischen Oper.

Personen:

Graf Almaviva, T.
Dr. **Bartolo**, T.
Rosine, sein Mündel, S.
Basilio, Musikmeister, B.
Marcelline, im Dienste Bartolos, S.
Figaro, Barbier, Bar.
Fiorillo, des Grafen Diener, T.

Handlung: in Sevilla, Mitte des 17. Jahrh.
Erste Aufführung 20. Januar 1817 in Rom.

Graf Almaviva ist sterblich verliebt in Rosine, die schöne Mündel des alten, glatzköpfigen Dr. Bartolo, der sie mit Argusaugen bewacht und selber zu heiraten trachtet. Den Alten zu prellen und sich die Rosine zu gewinnen, verbindet er sich mit dem lustigen und schlauen Barbier Figaro, während Bartolo mit Basilio Ränke schmiedet, um den gefürchteten Almaviva durch Verleumdungen und andere saubere Mittel unschädlich zu machen. Zuerst verschaffte der Graf sich Gelegenheit, die Geliebte zu sehen, indem er als Soldat eindringt und Quartier begehrt, später indem er sich als Schüler des erkrankten Basilio einführt und Rosine eine Singstunde gibt; hierbei ertappt der Dr. Bartolo die Liebenden, wie sie sich die Hände drücken und andere Zärtlichkeiten austauschen, entschlüpft dem Messer des Figaro (der bis dahin trefflich verstanden hatte, das Liebespaar durch seine Person zu decken) und jagt ihn fort. Nun hält Bartolo es für die höchste Zeit, sich der reichen und schönen Maid zu versichern und schickt Basilio zu einem Notar, der den Ehekontrakt mitbringen soll, während er selbst noch andere wichtige Vorkehrungen außer dem Hause zu machen hat. Sehr bald kommt der Notar, aber Almaviva und Rosine sind von Figaro gleichzeitig hergeführt, bevor Dr. Bartolo zurückkommt; als er endlich kommt, ist er der Geprellte, denn nunmehr haben jene den Ehekontrakt unterschrieben. Daneben sind natürlich noch zahllose Possen hineingewebt.

Marie, die Tochter des Regiments.

Komische Oper in 2 Akten. Text von Bayard und Saint-Georges. Musik von Gaetan Donizetti.

Die Regimentstochter ward von Donizetti auf französischen Text komponiert, während er bisher nur italienische Opern geschrieben hatte. Obgleich die Regimentstochter anfangs nur einen mäßigen Erfolg erzielte, ist sie doch diejenige seiner Opern geworden, welche bis auf den heutigen Tag der Liebling des Publikums geblieben ist. Donizetti hat in ihr einen liebenswürdigen Humor entwickelt und sie mit vielen reizenden Melodien ausgestattet.

Personen:

Marie, Marketenderin, S.
Sulpice, Sergeant, B.
Tonio, ein junger Schweizer, T.
Marchesa von Maggiorivoglio, M.S.
Herzogin von Craquitorpi, S.
Hortensio, Haushofmeister der Marchesa, Bar.
Ein Korporal, B.

Handlung: I. Akt in der Gegend von Bologna, II. Akt ein Jahr später im Schlosse der Marchesa.
Erste Aufführung 1840 in Paris.

Akt I. Gebirgslandschaft, im Vordergrunde ein Gasthof. — Als kleines Kind ist Marie von den Grenadieren aufgefunden worden und seitdem von den Soldaten beschützt und erzogen worden. Seit kurzem ist nun das Wesen des Mädchens anders geworden. Sulpice, der Sergeant, beklagt sich deshalb bei Marie, ist es ihm doch auch zu Ohren gekommen, daß sie insgeheim mit einem Fremdling verkehre. Dem Sergeanten macht ihre Erklärung, daß der Fremde ihr aber vor kurzem das Leben gerettet habe, gar keinen Eindruck; denn es steht doch einmal fest bei ihm, daß Marie, die Tochter des Regiments, nur einen vom Regiment heiraten darf. Da schleppen einige Soldaten den Fremden, den Schweizer Tonio herbei. Er trieb sich in der Nähe des Lagers herum, wodurch er sich der Spionage verdächtig machte. Doch Marie verteidigt und schützt den Geliebten, indem sie den Grenadieren die Geschichte ihrer Lebensrettung durch Tonio erzählt. Den ersten Augenblick des Alleinseins benutzten Marie und Tonio, um sich gegenseitig ihre Liebe zu bekennen. Doch der hinzukommende Schulmeister sagt dem jungen Liebhaber, daß Marie nur für einen Grenadier bestimmt sei, und jagt Tonio fort. Darauf tritt ein vornehmer Haushofmeister auf und bittet für seine Herrin, die Marchesa von Maggiorivoglio, um freies Passieren. Bei dem Klang dieses Namens tauchen alte Erinnerungen beim Sergeanten auf. Er entsinnt sich eines Briefes, den er einst bei der kleinen Marie gefunden, und wirklich, es stellt sich heraus, daß diese die Nichte und Erbin der Marchesa ist. Maria muß nun ihren

Verwandten folgen. Doch vorher nimmt sie Abschied von ihren treuen Kameraden. Einem aber bereitet ihr Fortgehen besonderen Schmerz, es ist Tonio, der ihretwegen ins Regiment eingetreten ist.

Akt II. Saal im Schlosse der Marchesa. Es ist ein Jahr verronnen, Marie ist eine vornehme Dame, Sulpice Haushofmeister geworden. Während einer von der Marchesa ernst und streng gehaltenen Gesangstunde, die Maria höchlichst langweilt, beginnt sie immer von neuem ihr altes Soldatenlied „Rataplan" und Sulpice stimmt selbstvergessen mit Begeisterung ein zum Schrecken und Aerger der steifen und vornehmen Tante. Die mit ihren Damen eintretende Herzogin von Craquitorpi vereinbart mit der Marchesa alles über die bevorstehende Verbindung Mariens mit einem vornehmen Verwandten. Als Marie endlich allein gelassen, drückt sie ihren Kummer um das verlorene Glück aus. Da ertönen von fern die Signale der Grenadiere, und siehe da! die alten, guten Freunde marschieren ins Zimmer, zuletzt auch Tonio als Kapitän. Marie jubelt vor Freude, die herbeieilende Marchesa ist außer sich beim Anblick der Soldaten und noch mehr über Tonio, der aus seiner Liebe zu Marie kein Hehl macht. Es beruhigt sie nur einigermaßen, als Sulpice die unerwarteten Gäste zur Bewirtung mit hinausnimmt. Nun erscheint die Herzogin mit dem Notar und der Ehekontrakt soll von Marie unterzeichnet werden. Doch ehe es dazu kommt, verkündet Tonio, der mit den Soldaten wieder in das Zimmer gedrungen ist, laut, daß Marie die einstige Marketenderin des Regiments ist. Ein solches Mädchen kann die Herzogin freilich nicht in ihren Kreis aufnehmen. Entrüstet entfernt sie sich mit ihren Damen. Doch die Marchesa, gerührt über die treue Liebe von Marie und Tonio, gibt den beiden ihren Segen.

Maurer und Schlosser.

Oper in 3 Akten. Text von E. Scribe. Musik von Auber.

Personen:

Léon v. Meriville, Offizier, T.
Irma, eine Griechin, S.
Roger, ein Maurer, T.
Baptist, ein Schlosser, B.
Henriette, dessen Schwester, S.
Frau Bertrand, M.S.

Handlung: I. und III. Akt in der Pariser Vorstadt St. Antoine, II. Akt im Hause des türkischen Botschafters.

Erste Aufführung: 3. Mai 1825 in Paris.

Akt I. Platz vor dem Wirtshause. Hochzeit Rogers und Henriettens. Roger singt den Hochzeitsgästen das Handwerkerlied mit dem Refrain: „Nur Courage, nicht verzage, treue Freunde sind dir nah'", welches Lied im Verlauf der Oper eine wichtige Rolle spielt. Kein Mensch im Dorfe begreift, woher der arme Maurer mit einemmal Geld zum Heiraten bekommen hat. Die boshafte Frau Bertrand verdächtigt ihn sogar aus Eifersucht, bei den Nachbarn. Da kommt plötzlich ein Offizier Léon de Mériville, welcher den Maurer wie einen guten Kameraden begrüßt. Es stellt sich heraus, daß Roger sein Lebensretter ist, den der Offizier aus Dankbarkeit mit den nötigen Mitteln versehen hat. Lust und Heiterkeit herrschen unter den Gästen, welche schließlich das junge Paar heimgeleiten wollen. Schon haben fast alle den Platz verlassen, da nahen zwei unheimliche Gestalten, die im Auftrage des türkischen Gesandten einen Maurer in dessen Behausung führen sollen, sie erkennen in Roger einen solchen und schleppen ihn mit Gewalt fort.

Akt II. Zimmer im Hotel des türkischen Botschafters. Die Griechin Irma, welche sich in der Gewalt des Botschafters Abdullah befindet, gedenkt sehnsüchtig ihres Geliebten Léon, der, wie sie hofft, ihr bald die Freiheit verschaffen wird. Nachdem sie sich entfernt hat, bringt man Roger und Baptist, den Schlosser, der gleichfalls gewaltsam hierher transportiert worden ist, herein. Beiden sind die Augen verbunden. Usbeck, der eine der unheimlichen Kerle, welche die beiden Handwerker aufgegriffen und in geschlossenem Wagen hergebracht, nimmt ihnen die Binden ab und befiehlt dem Maurer, Steine und Mörtel zum Aufführen einer Mauer herzurichten. Der Schlosser aber soll Fesseln schmieden. Nachdem beide eine Zeitlang ihr Handwerk betrieben, führt man sie für eine Weile wieder fort. Darauf erscheint Léon, der Irma mit Beistand eines Sklaven entfernen will. Beide entkommen, doch werden sie gleich erfaßt und gefangen zurückgebracht. Nun sollen die Liebenden bei lebendigem Leibe eingemauert werden. Keinem andern als Roger fällt die grausige Arbeit zu, voll Entsetzen erkennt er in dem armen Opfer seinen Freund Léon. Um ihm Mut zuzusprechen, hebt er wieder an, das Handwerkerlied zu singen „Treue Freunde sind dir nah." Der III. Akt spielt gleich dem ersten vor dem Wirtshaus. Henriette, die nicht weiß, wo ihr Mann geblieben ist, tritt auf. Zu ihr gesellen sich bald andere Frauen, darunter auch die eifersüchtige Bertrand, mit der sie bald in Streit gerät. Berühmtes „Zankduett". Nachdem alle bis auf Hen-

riette die Bühne verlassen haben, kehrt Roger heim. Er ist, ebenso wie er geholt, wieder mit verbundenen Augen zurückgebracht worden. Abgesehen von seiner Freude über den reichen Verdienst, welchen er in der Zwischenzeit gehabt hat, ist er tiefbetrübt wegen seiner Freunde, die er in schlimmer Notlage zurückgelassen, ohne einen Ausweg zu wissen ,wie ihnen zu helfen sei. In seiner Betrübnis hört er kaum die Worte seiner Frau, bis sie ihm schließlich in einer eifersüchtigen Regung erzählt, die Nachbarin habe ihn nach dem Hause des türkischen Botschafters fahren sehen. Dies Wort bringt Licht in die für ihn bis dahin undurchdringliche Dunkelheit. Er eilt davon und mit Hilfe der Polizei gelingt es ihm, die Freunde zu retten. Als Baptist — der mittlerweile auch zurückgekehrt ist — gerade allen Umstehenden ein tragisches Ende verkündet, kommt Roger jubelnd mit den geretteten Liebenden zurück.

Diese Oper war die erste, mit welcher sich Auber einen unbestrittenen Erfolg errang und durch welche er sich neben Boieldieu als Hauptvertreter der französischen komischen Oper hinstellte. Das Libretto soll einem in Paris stattgehabten Begebnis nachgebildet sein. Das liebenswürdige Werk birgt eine Fülle frischer, fröhlicher Melodien, welche noch immer den unbefangenen Hörer herzlich erfreuen.

Fra Diavolo oder das Gasthaus zu Terracina.

Komische Oper in 3 Akten. Text von Eugen Scribe. Musik von Auber.

Fra Diavolo ist die populärste Oper Aubers und bietet ebensowohl eine fast ununterbrochene Reihenfolge amüsanter Szenen, wie auch eine Fülle pikanter, leichtgeschürzter Musikstücke.

Personen:

Fra Diavolo, unter dem Namen des Marquis von San Marco, T.
Lord Kockburn, ein reisender Engländer, Bar.
Pamela, seine Gemahlin, M.S.
Lorenzo, Offizier bei den römischen Dragonern, T.
Matteo, Gastwirt, B.
Zerline, seine Tochter, S.
Giacomo u. Beppo, Banditen, T.B.

Erste Aufführung: 28. Januar 1850 in Paris.

Akt I. Veranda vor dem Gasthause. — Zechend sitzen die römischen Soldaten beim Gastwirt Matteo und besprechen den bevorstehenden Kampf mit einer Räuberbande. Man wundert sich über die betrübte Miene des Offiziers Lorenzo. Dieser liebt Zerline, die aber morgen den reichen Pächterssohn Francesco heiraten soll, er selber ist arm, und darum will Matteo ihm die Tochter nicht geben. Zu den Anwesenden stürzt in großer Aufregung ein englisches Ehepaar, welches von den Räubern überfallen und beraubt worden ist. Die Soldaten vermuten gleich, daß Fra Diavolo wieder der Missetäter gewesen ist und eilen zur Verfolgung desselben fort. Kaum hat Mylord in einem Duett mit Pamela dieser seinen Aerger ausgesprochen, daß ein Marquis aus Neapel ihr in so aufdringlicher Weise huldige, da erscheint der Verhaßte schon wieder stolz per Equipage. Es ist Fra Diavolo selbst, der unerkannt als Marquis von San Marco auftritt und, nachdem die Engländer sich zurückgezogen, allein mit Zerline bleibt. Diese singt die Romanze von Fra Diavolo zum heimlichen Ergötzen des Räubers. Die beiden Banditen Giacomo und Beppo kommen herbei und spionieren. Bald darauf kommen Pamela und der Lord wieder; Fra Diavolo bemerkt bald, daß das englische Ehepaar Gold und Banknoten, in seine Kleidung eingenäht, bei sich führt und wird nur durch die Rückkehr der Dragoner verhindert, sofort einiges davon zu eskamotieren. Diese, mit Lorenzo an der Spitze, haben die Räuber verfolgt und denselben die Juwelen von Mylady wieder abgenommen, wofür diese ihn mit 10 000 Lire belohnen will. Da Lorenzo es verweigert, seine Pflichterfüllung mit Gold belohnen zu lassen, so schenkt die Lady das Geld der Zerline. Beide sehen nun hoffnungsvoll der Zukunft entgegen, da Geldmangel kein Hindernis mehr für ihre Verbindung ist.

Akt II. Zerlinens Schlafzimmer, links die Fremdenzimmer, rechts ein dunkler Nebenraum. — Während Zerline den Engländern in ihr Schlafgemach leuchtet, schleicht Fra Diavolo herein, um die Lokalitäten kennen zu lernen und gibt den Banditen das verabredete Zeichen, infolgedessen sie durchs Fenster einsteigen. Da Zerline jetzt zurückkommt, verdecken sich die drei Banditen schleunigst in den dunklen Nebenraum und Zerline begibt sich unter frommen Wünschen für den Liebsten zu Bett. Jetzt schleichen die drei Räuber in ihre Kammer, um von dieser aus den Weg zu dem englischen Ehepaar zu gewinnen, welches sie vollständig auszurauben gedenken. Sie hören jedoch Lorenzo mit den Dragonern zurückkehren und müssen abermals das Versteck aufsuchen. Zerline eilt hinaus, um Speise und Trank für die ermüdeten Dragoner zu beschaffen; von dem Lärm aufgescheucht, kommt der Lord herbei; nun

verrät ein Geräusch im Nebenraum, daß jemand dort anwesend, Lorenzo will eindringen, da tritt der Räuber-Marquis ihm entgegen, er flüstert dem Offizier zu, daß ihm ein Stelldichein mit Zerline, dem Lord aber, daß ihn ein Stelldichein mit der Lady zu solcher Stunde herbeigeführt habe. Somit hat Fra Diavolo die beiden Paare aufeinander gehetzt, und er hat sich aus der Schlinge gezogen.

Akt III. Gebirgsgegend bei Terracina. Fra Diavolo, als Räuberhauptmann gekleidet, steigt von den Bergen hernieder und steckt einen Zettel zur Verständigung mit seinen Untergebenen in einen hohlen Baumstamm. Der Zettel enthält die Weisung, das englische Ehepaar zu überfallen, sobald die zu erwartenden Landleute sämtlich zum Gottesdienst in die Kapelle getreten sind. Beim Herannahen der zum Pfingstfest geschmückten Landleute, unter welche sich auch die verkappten Banditen Beppo und Giacomo, gemischt haben, enteilt er. Während alle beten, geht das englische Ehepaar ins Gebirge. Nach beendetem Gebet zerstreuen sich alle, nur Beppo und Giacamo bleiben und holen aus dem hohlen Baum den Zettel des Fra Diavolo hervor, dessen Inhalt sie kaum entziffern können. Lorenzo tritt auf und spricht in einer Romanze seinen Kummer über die vermeintliche Untreue Zerlinens aus. Mit den zurückkehrenden Bauern kommt auch Zerline wieder und bringt Wein; es wird tüchtig gezecht, und die beiden Banditen verraten sich in ihrer Weinlaune, indem sie Strophen aus dem Liede Zerlinens singen, welches sie, als sie sich am vorhergehenden Abende mutterseelenallein glaubte, sang. Hierauf werden beide gefangen genommen. Man findet Fra Diavolos Zettel bei ihnen, und jetzt wird die ganze Gegend auf Lorenzos Befehl planmäßig umstellt, um Fra Diavolo zu fangen. Dieser erscheint oben auf dem Felsen, und Beppo wird durch auf ihn gerichtete Flintenläufe gezwungen, dem Hauptmann zu sagen, daß er ungefährdet herabsteigen könne; aber er ist rettungslos verloren, denn die Dragoner geben Feuer, und er stürzt die Felsen herab. Mit einem Freudenchor schließt die Oper.

Die weiße Dame.

Komische Oper in 3 Akten. Text von Eugen Scribe. Musik von Adrien Boieldieu.

Personen:

Gaveston, vormaliger Kastellan des Grafen Avenel, B.
Anna, sein Mündel, S.
Margarete, vormalige Kinderwärterin im Schlosse Avenel, A.
George Brown, englischer Offizier, T.
Dickson, Pächter, T.
Jenny, dessen Frau, S.
Mac Irton, Friedensrichter, B.

Handlung: Auf dem Gut und im Schloß in Avenel in Schottland.

Komponiert 1825, erste Aufführung 10. Dezember 1825 in Paris.

Akt I. Platz vor dem Pächterhause. Die Pächtersleute Dickson sind in großer Verlegenheit, weil die Taufe ihres Söhnchens, die eben stattfinden soll, durch die Absage eines der Paten für den Augenblick unmöglich gemacht ist. Zum Glück erscheint George Brown, ein junger Offizier, der um Nachtquartier bittet. Freundlich wird es gewährt, und der hübschen Pächtersfrau gelingt es leicht, ihren Gast zu bewegen, daß er die freigewordene Patenstelle übernehme. Während die junge Frau ihm aufwartet, singt sie die Ballade von der „weißen Dame", welche im Schloß Avenel spuken soll. Als George Brown ungläubig über das Gehörte lacht, versichert ihm Dickson, daß er sie selbst gesehen und sogar gesprochen habe; auch seine Wohlhabenheit verdanke er ihr, dagegen habe er ihr freilich geloben müssen, zu jeder Zeit ihres Winkes gewärtig zu sein. Jenny Dickson ist hierüber ganz entsetzt, doch läßt sie sich, nachdem ihr Gatte fortgegangen, von George Brown Trost zusprechen, aber — Dickson kommt zurück und klagt, daß die weiße Dame ihn durch einen Brief zur Nachtzeit aufs Schloß beschieden habe. Der zu Abenteuern aufgelegte George Brown macht schließlich den Vorschlag, statt Dicksons aufs Schloß zu gehen.

Akt II. Saal im Schloß Avenel. Die alte Kinderwärterin Margarete singt das liebliche Spinnlied; herzu kommen Gaveston, der vormalige Kastellan des Grafen Avenel und sein Mündel Anna. Vergebens bemüht sich ersterer aus Anna herauszulocken, was alles die alte Gräfin ihr auf dem Sterbebette anvertraut habe. Die ergebnislose Zwiesprache wird durch die Ankunft eines Fremden unterbrochen. Anna und Margarete, welche freilich in dem Einlaß Begehrenden den zu sich beschiedenen Dickson vermutet hatten, wollen doch nun auch dem Fremdling Obdach gewähren, allein Gaveston widersetzt sich und gibt erst, nachdem Anna ihm versprochen, ihr Geheimnis zu enthüllen, seine Einwilligung. In dem nun Eintretenden glaubt Margarete eine Familienähnlichkeit mit dem verstorbenen Grafen von Avenel zu erblicken. Von den Frauen verlassen, erzählt George Brown dem Verwalter, weswegen er dem Schlosse einen Besuch abstatte.

Spöttisch wünscht ihm Gaveston viel Glück zur Bekanntschaft mit der weißen Dame, worauf er den jungen Mann sich selbst überläßt. Bereits halb entschlummert erscheint ihm nun wirklich die weiße Dame. Es ist Anna, welche ihm zu seinem Staunen das wirklich erlebte Begebnis berichtet, daß er in einer Schlacht schwer verwundet und darauf von einem Mädchen liebevoll gepflegt worden sei. Nachdem er der für ihn rätselhaften Erscheinung versprochen, bis zum andern Tage zu verweilen und dann all ihren Befehlen pünktlich nachzukommen, entfernt sie sich lautlos, und ihn übermannt der Schlaf. Bei Tagesanbruch weckt ihn Gaveston, damit er rechtzeitig der gerichtlichen Versteigerung des Schlosses beiwohnen könne. Gaveston gedenkt sich in den Besitz desselben zu setzen und die benachbarten Pächter, welche dies gern verhindern möchten, haben doch keine genügend große Geldsumme dazu aufbringen können. Schon glaubt man mit Bestimmtheit, das herrliche Besitztum falle dem unbeliebten Gaveston zu, da bietet auf Geheiß der weißen Dame George Brown, der unbemittelte Offizier, eine immense Summe. Gaveston ist außer sich, und der Richter muß George Brown vorlesen, daß dem Käufer bei nicht rechtzeitiger Zahlung Gefängnisstrafe drohe. Es hilft alles nichts, der Offizier beharrt bei seinem Angebot, fühlt er sich doch durch den Befehl der weißen Dame völlig gedeckt.

Akt III. Freudig bewegt betritt Anna den Ahnensaal des Schlosses. Freude und Liebessehnsucht, denen sie in einer Arie Ausdruck verleiht, erfüllt ihre Brust. Als sie sich entfernt, tritt George Brown auf, umringt von frohen Leuten, welche ihn, den neuen Herrn, freudig beglückwünschen. Er blickt sich rings im Saale um, und halbvergessene Bilder seiner Kindheit steigen in ihm auf. Dazu kommt ihm ein altbekanntes schottisches Volkslied „Treu und herzinniglich Robin Adair" in den Sinn. Aus seinen Träumen reißen ihn Gaveston und der Richter, welche Zahlung von ihm zu fordern kommen. Er begehrt noch eine kurze Frist, denn noch hat sich die weiße Dame, der er blindlings folgt, nicht wieder gezeigt. Da im rechten Augenblick zur festgesetzten Stunde erscheint sie und überreicht ihm, den sie als Erben des Grafen von Avenel begrüßt, den ihr von der alten Gräfin auf dem Totenbette anvertrauten Schatz. Es stellt sich heraus, daß niemand anders als Anna, seine einstige treue Pflegerin, die weiße Dame ist. Da er ihre treue Liebe schon längst im stillen erwidert, sehen wir am Schlusse ein glückliches Paar.

Mit größtem Geschick hat Boieldieu den Lokalton getroffen, zu welchem Behufe er auch viele schottische Volksmelodien, vor allem das reizende: „Treu und herzinniglich" in das Werk verwebt hat. Das liebenswürdige Werk hat noch heute nichts von seinem Reize eingebüßt und gehört zum eisernen Bestand aller Opernbühnen.

Zampa oder die Marmorbraut.

Komische Oper in 3 Akten. Text von Melesville. Musik von Herold.

Zampa ist die einzige Oper Herolds, welche einige Lebenskraft bewiesen hat. Geschrieben 1831, wird sie in der Gegenwart immer sporadisch wieder hervorgesucht.

Personen:

Zampa, Korsar, Bar.
Alphons von Monza, sizilianischer Offizier, T.
Camilla, Tochter des Grafen Lugano, S.
Daniel Capuzzi, Bootsmann auf Zampas Schiff, B.
Ritta, Camillas Dienerin, M.S.
Dandolo, Diener Camillas, T.

Handlung auf Sizilien im 16. Jahrhundert.
Erste Aufführung: 3. Mai 1831 in Paris.

Im Schlosse Lugano am Meere lebt Camilla, deren Vater von dem gefürchteten Korsaren Zampa gefangen gehalten wird, und sie steht im Begriffe, sich mit Alphons von Monza zu vermählen, als Zampa erscheint und Camilla droht, ihren Vater töten zu lassen, wenn sie nicht ihm, der sie leidenschaftlich liebt, die Hand reicht. Die Kindesliebe in ihr siegt. Auf ein Signal des Korsaren bringen alle Piraten in die Halle und es beginnt ein Zechgelage, bei welchem Zampa in frechem Uebermute einer weiblichen Statue, die in der Halle steht, einen Ring an den Finger steckt und schwört, daß er bis zum kommenden Morgen seiner einstigen schönen Braut zu eigen sein will. Von dieser Statue Alices von Manfredi ging die Sage, daß sie aus Gram gestorben, weil ein Bösewicht ihr Herz gewonnen, dann aber sie treulos verlassen hatte, und daß jetzt noch der kalte Stein des Frevlers Namen laut rufe. Als nun Zampa zu Camilla eilen und vorher der Statue den Ring wieder abziehen will, schließt sich die Marmorhand. Man errät schon, daß Zampa jener Bösewicht ist und zugleich kein anderer, als der Bruder des Alphons. Obgleich das Glück ihm noch einmal hold ist, da ihm eine vollkommene Amnestie von seiten des Vizekönigs zu teil wird, damit er als erfahrener Seemann mit seiner Rotte gegen die Türken kämpfe, so erreicht ihn doch schließlich das strafende Geschick:

die Statue erscheint und zieht ihn mit sich in den Abgrund. Einige Episoden greifen nicht wesentlich in den Gang der Handlung ein.

Der Postillon von Lonjumeau.

Komische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von de Leuven und Brunswick. Musik von Adolphe Adam.

Adam hat außer dem Postillon von Lonjumeau noch 52 andere Opern komponiert, von denen manche einen hübschen Erfolg davontrugen, ohne sich jedoch auf dem Repertoire erhalten zu können. Der Postillon dagegen wird sich einesteils vermöge seines, allerdings recht anfechtbaren aber doch amüsanten Librettos, sowie infolge der rhythmischen Grazie und des melodischen Reichtums, den diese Oper in sich birgt, noch lange in der Gunst des Publikums, die ihm bis heute treu geblieben, erhalten.

Personen des I. Aktes:

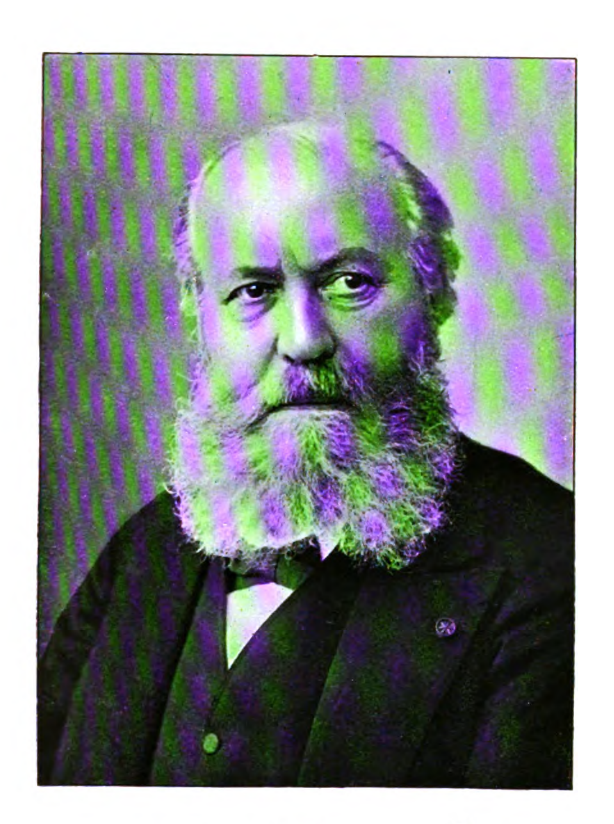
Chapelon, Postillon, T.
Bijou, Schmied, B.
Marquis von Corcy, Kgl. Kammerherr, Bar.
Magdalene, Wirtin, S.
Handlung: in dem Dorfe Lonjumeau 1756.

Personen des II. und III. Aktes:

St. Phar (Chapelon), Sänger.
Marquis von Corcy.
Alcindor (Bijou) und Bourbon (Choristen der Oper).
Frau von Latour (Magdalene).
Rose, Kammerfrau, S.
Handlung: in dem Landhause der Frau v. Latour bei Paris 1766.
Erste Aufführung: 13. Okt. 1836 in Paris.

Akt I. Dorfstraße in Lonjumeau. Chapelon und Magdalena feiern Hochzeit. Bijou, ein ehemaliger Verehrer Magdalenens und früherer Postillon kommt zu dem jungen Ehepaar, welches ihn bittet, falls die Nacht Reisende kämen, Chapelon im Postillondienste zu vertreten. Doch Bijou weigert sich nicht nur, ihnen den Gefallen zu tun, nein, er wünscht den Liebenden sogar höhnisch, es möchte doch ja ein Reisender kommen, und wirklich — dieser erscheint. Es ist der Marquis v. Corcy, der Intendant der Pariser Oper, der unterwegs ist, einen Tenor zu suchen. Unfreiwilligerweise mußte er in Lonjumeau Halt machen, weil an seinem Wagen ein Rad gebrochen, Bijou übernimmt die Reparatur des Wagens. Trotzdem das junge Paar den Marquis flehentlich bittet, die Nacht noch zu verweilen, bleibt dieser entschlossen, unverzüglich weiter zu fahren. Jetzt wird Magdalena, der Landessitte gemäß, von ihren Gefährtinnen ihrem Manne entführt. Die Männer dagegen fordern ihn auf, ein Lied zum Besten zu geben. (Die berühmte Romanze mit dem Refrain „ho ho ho ho, so schön und froh, du Postillon von Lonjumeau".) Der Marquis hört es mit Staunen an und ist entzückt, in dem schlichten Postillon einen ausgezeichneten Tenor zu entdecken. Er weiß, nachdem die Bauern Chapelon verlassen, den leichtsinnigen jungen Gatten durch glänzende Anerbieten zur heimlichen Flucht mit ihm nach Paris zu bewegen. Bijon, der die Verhandlung heimlich belauscht hat, teilt den später herzukommenden Bauern und der jungen, verlassenen Frau das Gehörte mit. Magdalena gerät in Verzweiflung und die Bauern geben ihrer Entrüstung beweglichen Ausdruck.

Akt II. Gartensalon im Landhause der Frau v. Latour. Die Handlung des II. Aktes spielt um 10 Jahre später. Frau v. Latour ist identisch mit Magdalene und hat inzwischen reich geerbt. Aus einer Arie „O wär' ich nie geboren", erfahren wir, daß sie noch immer den einstigen Postillon, der sie treulos im Stich gelassen, liebt. Dieser ist mittlerweile ein berühmter Sänger an der großen Oper in Paris geworden und nennt sich als solcher Saint-Phar. Er hat sich in Frau v. Latour verliebt, ohne in ihr die verlassene Gattin zu erkennen. Trotz ihrer Gegenliebe will sie den Treulosen strafen, wozu sie den unausstehlichen Marquis, der ihr jetzt den Hof macht, benutzt. Dieser will nämlich ihr zu Ehren mit seinem Opernpersonal eine Serenade in ihrem Saal zur Aufführung bringen, die über die vermehrte Arbeit unwilligen Sänger, unter ihnen Saint-Phar, behaupten aber alle, heiser zu sein. Doch als letzterer erfährt, wo er sich befinde, schwindet mit einem Schlag seine Heiserkeit. Er singt wundervoll. Inzwischen läßt Frau v. Latour ihm ein Billet von der Hand Magdalenens überreichen. Sie entreißt es ihm und erklärt, daß sie eben im Begriff gewesen sei, ihm Vermögen, Herz und Hand anzubieten, aber jetzt —! Darauf leugnet der verliebte Saint-Phar, je eine Frau gehabt zu haben und ist direkt zur Hochzeit bereit. Deshalb legt er mit seinen Kameraden einen schlauen Plan an; er will sich sogleich trauen lassen, und zwar soll sich ein Opernstatist als Priester verkleiden. Der Marquis, der das Komplott verstohlen mit angehört, verhindert es, und Magdalene gibt rasch entschlossen Befehl, man solle den Pater Anselm in die Kapelle führen, aber weder Alcindor (der frühere Bijon) noch seinen Freunden dort Einlaß gewähren. Der Marquis, in dem Glauben, alle Vorkehrungen



Charles François Gounod,

geb. 17. Juni 1818 in Paris,

gest. 18. Oktober 1893 daselbst.



Georges Bizet,

geb. 25. Okt. 1838 in Paris,
gest. 3. Juni 1875 in Bougival bei Paris.

würden für ihn getroffen, schwelgt in Seligkeit, doch schließlich wird ihm die Enttäuschung, daß alles nur für Saint-Phar geschieht.

Akt III. Zimmer der Frau von Latour. Wir sehen die Mitschuldigen Saint-Phars, die inzwischen erfahren haben, daß die Trauung durch einen wirklichen Priester vollzogen ist. In Erwartung der Strafe, die ihnen droht, singen sie das Terzett: „Gehenkt, gehenkt." Magdalena läßt inzwischen ihren treulosen Mann immer noch büßen. Sie verkleidet sich als Bäuerin und tritt in dieser Tracht als Dienstmädchen bei der gnädigen Frau ein. Beim Anblick Saint-Phars fingiert sie eine derartige Bestürzung, daß sie einen Leuchter fallen läßt und in der entstandenen Dunkelheit neckt und quält sie ihn zugleich, indem sie abwechselnd als Magdalene und als Frau v. Latour zu ihm singt. Erst als die schuldigen Opernsänger abgeführt werden sollen, berichtet Magdalene, welches Spiel sie mit ihnen getrieben habe, und mit dem Postillonslied schließt die Oper.

Das Glöckchen des Eremiten.

Komische Oper in 3 Akten. Text von Lockroy u. Cormon; Musik von Aimé Maillart.

Maillart hat sechs Opern geschrieben, von denen nur diese einzige (in Frankreich „les dragons de Villars" genannt), sich erhalten hat infolge der ansprechenden, leicht geschürzten Melodien und des allerliebsten Textbuches.

Personen:

Thibaut, ein reicher Pächter, T.
Georgette, seine Frau, S.
Belamy, ein Dragonerunteroffizier, Bar.
Sylvain, erster Knecht des Thibaut, T.
Rose Friquet, eine arme Bäuerin, S.

Handlung in einem franz. Gebirgsdorf, 1704.
Erste Aufführung 1856 in Paris.

Akt I. Pachthof. Georgette singt den arbeitenden Bäuerinnen ein provenzalisches Lied. Der herbeieilende Thibaut bringt die Nachricht von der Ankunft der gefürchteten Villarsschen Dragoner. Während er seine eigene Frau vor den Anrückenden im Stall verbirgt, flüchten die übrigen Weiber sich ins Pfarrhaus. So trifft Belamy bei seiner Ankunft nur Thibaut im Pachthofe an und zieht sich bald darauf zur Ruhe zurück, nachdem Thibaut ihm vorgelogen, daß sämtliche Weiber, zwei Meilen in der Runde, in Sicherheit gebracht worden. Während dem befiehlt Thibaut seinem Knecht Sylvain, die Maultiere zu satteln, und nun muß dieser bekennen, daß ihm beide Tiere im Gebirge abhanden gekommen sind. Noch schilt der Herr seinen nachlässigen Knecht auf das heftigste, da bringt Rose Friquet die vermißten Tiere mit fröhlichem Liede: „Hopp, hopp, reizende Tierchen" zurück. Rose bemerkt wohl, daß Sylvain ein Geheimnis mit sich herumträgt und läßt ihn fühlen, daß auch sie darum weiß; aber Sylvain bittet sie, zu schweigen. Thibaut tritt wieder auf und deckt für den Dragoner den Tisch, aber Rose weist er heftig fort. Als nun Belamy wieder zum Vorschein kommt, zeigt er dem Bauer ein Häubchen, welches er im Hause gefunden. Doch der Bauer entzieht sich der Antwort durch schleunige Flucht. Die wieder herangeschlichene Rose aber macht ihm durch Zeichen klar, daß im Keller noch Wein und im Stall eine Frau sei. Und richtig, als Belamy die Stalltür öffnet, tritt Georgette hervor und plaudert auch aus, wo die übrigen Frauen verborgen sind. Dragoner werden abgeschickt, um sie zu holen. Unterdessen erzählt Frau Thibaut dem Belamy die Sage vom Glöckchen des Eremiten, welches, obgleich der Eremit vor zwei Jahrhunderten gestorben ist, jedesmal ertöne, sobald eine Frau auch nur einen Schritt vom rechten Wege abweiche. Zugleich erbietet sich die Pächtersfrau, Belamy in der Nacht zu der wundertätigen Einsiedelei zu führen. Als nun die Dragoner mit den Frauen herbeikommen, beginnt fröhliches Singen und Tanzen, währenddem Rose dem Sylvain vorsichtig zuraunt, daß nun der rechte Augenblick zur Rettung der armen Flüchtlinge (es sind die protestantischen Bewohner der Cevennen gemeint), die sich den Verfolgungen der Villarsschen Dragoner entziehen wollen, gekommen.

Akt II. Wilde Gebirgsgegend dicht bei der Eremitage. Sylvain tritt auf, bald darauf auch Rose, die ihm mitteilt, daß noch in derselben Nacht die Angst der protestantischen Flüchtlinge enden solle, daß zwar alle Wege gut bewacht seien, jedoch wisse sie noch einen, den niemand außer ihr kenne. Daran erkennt Sylvain vollends ihr gutes Herz und gesteht ihr, wie hübsch er sie finde. Duett: „Ich bin hübsch?" Nachdem Sylvian gegangen, kommt Thibaut; er ist auf der Suche nach seiner Frau, die vom Tanze heimlich mit Belamy davongeschlichen ist. Rose versteht es geschickt, ihn wieder zu entfernen, und nun treten Georgette und Belamy auf. Während ihres vertraulichen Beisammenseins zieht Rose, welche sich verborgen hält, zweimal am Glöckchen. Schrecken ergreift die junge Frau, und sie stürzt fort. Doch das wiederholte Läuten hat Thibaut herbeigelockt.

Belamy beruhigt ihn und beide gehen ab, so daß Rose sich aus ihrem Versteck hervorwagen darf. Erschöpft sinkt sie nieder und schläft ein. Der zurückkehrende Belamy überrascht die Schlafende. Er bemerkt, wie jemand sich vorsichtig nähert und verbirgt sich. Die Kommenden sind die Flüchtlinge, derentwegen die Dragoner sich hier in der Gegend aufhalten müssen.

Akt III. Platz vor Thibauts Haus. Die Bauern stehen zusammen und schwatzen von der bevorstehenden Hochzeit des Sylvain mit der armen Rose. Nachdem die Nachbarn davongegangen, macht Thibaut dem immer noch bei der Arbeit stehenden Sylvain das Herz schwer, indem er durchblicken läßt, daß die Flüchtlinge durch Roses Schuld nicht entkommen würden. Sie habe Verrat geübt. Als auch der herbeigerufene Belamy dies bestätigt, eilt Sylvain außer sich davon. Im hochzeitlichen Schmucke kommt Rose frohen Herzens heran, von Georgette begrüßt. Bald strömen auch wieder die Bauern herbei. Endlich kommt Sylvain. Er sieht verstört aus. Anstatt Rose zu begrüßen, verrät er sie bei den Bauern, daß sie die Flüchtlinge um Geld verraten habe. Alle schmähen darauf das arme Mädchen und als Sylvain Rose nun gar schlagen will, da legt sich denn doch Georgette ins Mittel. Stumm gibt Rose ihr einen Zettel, worauf die Flüchtlinge selbst ihre glückliche Rettung melden. Nun kommt Belamy mit den Dragonern zurück, außer sich, daß die Flüchtlinge entwischt sind. Er will Sylvain, ihren Retter, verhaften und erschießen lassen. Allein Roses Drohung, seine Pflichtvergessenheit beim Tanze und das nächtliche Stelldichein dem Herrn Leutnant zu berichten, hält ihn davon ab. Roses Unschuld und ihre Treue erweckt Sylvains Liebe aufs neue.

Alessandro Stradella.

Romantische Oper in 3 Akten. Text nach dem Französischen von W. Friedrich. Musik von Fr. von Flotow.

Die größten Erfolge waren Flotow durch „Stradella" und „Martha" beschieden. Erstere Oper verdankt ihren bereinstigen großen Erfolg wohl hauptsächlich der äußerst geschickten und amüsanten Charakterisierung der beiden Banditen Malvolio und Barbarino. Flotows Musik ist mehr französisch als deutsch, die Melodik äußerst gefällig und die Rhythmik pikant und graziös.

Personen:

Alessandro Stradella, Sänger, T.
Bassi, ein reicher Venezianer, B.
Leonore, seine Mündel, S.
Malvolio und Barbarino, Banditen, T. und B.

Handlung in Venedig und Rom 1675.
Erste Aufführung: 25. Dezember 1844 in Hamburg.

Die Handlung folgt in der Hauptsache ganz treu der Geschichte. Stradella, berühmter Tonsetzer und Sänger des 17. Jahrhunderts, faßte eine heftige Leidenschaft zu der Geliebten eines venetianischen Nobile, welche jedoch dem Sänger den Vorzug gab und mit diesem nach Rom entfloh. Der Nobile ließ die Flüchtigen durch Banditen verfolgen, die gerade in Rom eintrafen, als Stradella eben im Begriff stand, sein Oratorium „San Giovanni Battista" in der Laterankirche aufzuführen. Die Musik ergriff aber die Banditen so mächtig, daß sie die Liebenden verschonten. In der Oper läßt der Komponist den Stradella eine Hymne: „Jungfrau Maria" singen, anstatt ihn ein Oratorium aufführen zu lassen, welche Aenderung begreiflicherweise ganz unumgänglich war.

Martha, oder der Markt zu Richmond.

Romantisch-komische Oper in 4 Akten. Text nach dem Französischen von W. Friedrich. Musik von Friedrich von Flotow.

Martha ist zweifellos Flotows beste Oper; mit großem Geschick hat er das reizende irische Lied „the last rose of summer" einzuflechten gewußt und außerdem eine sehr pikante, prickelnde Musik geschaffen, die wohl imstande sein wird, die Oper noch manches Jahr auf dem Repertoire zu erhalten.

Personen:

Lady Harriet Durham, Edelfräulein der Königin, S.
Nancy, ihre Vertraute, MS.
Lord Tristan Mickleford, ihr Vetter, B.
Lyonel, T.
Plumkett, ein reicher Pächter, Bar.
Der Richter zu Richmond, Bar.

Handlung: auf dem Schlosse der Lady und in der Umgebung von Richmond.
Erste Aufführung: 25. Nov. 1847 in Wien.

Akt I. Salon der Lady Harriet. Die Mädchen der Lady Harriett und besonders deren Vertraute Nancy bemühen sich vergeblich, ihre verstimmte Herrin aufzuheitern. Auch dem hinzukommenden geckenhaften Courmacher Lord Tristan, der von Lady Harriet weidlich zum Narren gehalten wird, gelingt es nicht. Doch schließlich erwecken vorüberziehende Bauern und Bäuerinnen, welche auf dem Wege nach Richmond sind, der Lady Lebenslust. Sie und Nancy kommen auf den Einfall, unter Lord

Tristans Schutz als Bäuerinnen gekleidet ebenfalls den Markt zu Richmond zu besuchen. Verwandlung: Marktplatz in Richmond. In dem Marktgewühle treten der reiche Pächter Plumkett und dessen Pflegebruder Lyonel auf. Als armer Verbannter war Lyonels Vater in das Dorf gezogen, und der kleine Knabe nach dessen Tode bei Plumketts liebevoll aufgenommen. Der arme Verbannte hinterließ seinem Sohne nichts als einen Ring mit dem Bedeuten, daß er denselben im Augenblicke tiefer Not der Königin senden soll, auf deren Hilfe er dann bauen könne. — Mit einem Glockenzeichen wird der Beginn des Marktes angekündigt, welcher hauptsächlich dazu dient, daß Herrschaften hier ihre Mietsverträge mit Dienstmädchen abschließen. Unter den vielen Mägden, die sich hier verdingen wollen, erscheinen auch Lady Harriet und Nancy in Bäuerinnentracht, in Begleitung des ebenfalls als Bauer gekleideten Tristan, der von einer Schar von Mägden umringt wird, die ihn für einen reichen Pächter halten und gerne bei ihm in Dienst treten wollen. So wird er ganz von seinen Damen getrennt. Lady Harriet und Nancy erregen das Wohlgefallen Plumketts und Lyonels, und Spaßes halber lassen sie sich von Plumkett und Lyonel mieten und nehmen das Handgeld von ihnen an. Als sie nun genug des Spaßes haben, und sich ebenso wie der Lord entfernen wollen, da hilft ihnen kein Bitten und kein Flehen, Lady Harriet und Nancy müssen wohl oder übel ihren Gebietern Plumkett und Lyonel folgen.

Akt II. Zimmer im Hause Plumketts und Lyonels. Im Heim der beiden Pächter finden wir die unternehmungslustigen Damen wieder, welche sich hier Martha und Julia nennen. Sie weigern sich aufs entschiedenste, ihre Herren zu bedienen.; wenn sie nicht dienen wollen, sollen sie wenigstens spinnen, was sie natürlich beide nicht können. Die beiden Männer zeigen es ihnen, was Nancy höchlich belustigt; sie treibt allerlei Allotria, wirft Plumketts Spinnrad um und läuft dann eilig aus dem Zimmer. Plumkett, der sich im Umsehen in das lustige Mädchen verliebt hat, folgt ihr. Harriet und Lyonel bleiben allein. Auch sie fühlen sich zu einander mächtig hingezogen, doch eingedenk ihres Standes weist die Lady Lyonel zurück. Nachdem Plumkett und Nancy wieder eingetreten sind, begeben sich alle zur Ruhe. Als alles still ist, schlüpfen die Mädchen noch einmal aus der ihnen angewiesenen Kammer hervor. Zum Glück, nachdem die Lady und Nancy schon fast verzweifelten über die Folgen ihres leichtsinnigen Streiches, steigt der Lord zum Fenster herein. Er war den beiden Damen gefolgt und unter seinem Beistand können sie auf demselben Wege glücklich aus dem Pächterhaus entkommen.

Akt III. Im Walde. Es herrscht reges Treiben, denn die Königin hält Jagd. Bei dieser Gelegenheit begegnet Plumkett der als Jägerin verkleideten Nancy, die er sofort als seine Magd Julia erkennt und wieder mit sich nehmen will, doch Nancy stürmt mit den Jägerinnen davon. Auch Lyonel trifft seine heißgeliebte Martha, die ihn jedoch aus Furcht vor der Königin gänzlich verleugnet, und da Lyonel der Jagdgesellschaft gegenüber den wahren Sachverhalt erzählt, erklärt Lady Harriet ihn für wahnsinnig. (Ensemble „Mag der Himmel dir vergeben".) Lyonel wird verhaftet, doch gelingt es ihm, dem Plumkett heimlich seinen Ring zu geben, mit der Bitte, ihn der Königin zuzustellen.

Akt IV. Zimmer wie im 2. Akte. Tiefe Reue führt die Lady wieder in das Haus des Pächters; sie singt das Lied von der letzten Rose, welches Lyonel ihr im 2. Akte gesungen hatte, und erreicht dadurch, was sie gewollt: Lyonel erscheint. Doch trotzdem sie Lyonel erzählt, daß sie persönlich den Ring der Königin überbrachte — wodurch sich herausstellte, daß Lyonel der Sohn des seiner Zeit unschuldig verbannten Grafen Derby ist — trotzdem sie ihm ihre Liebe gesteht, weist nun der schwergekränkte Lyonel die Lady schroff zurück. Harriet entwirft nun rasch einen Plan, um dennoch den Geliebten zu erringen, und bittet Plumkett und Nancy um ihren Beistand. Sie geht und jetzt erfolgt die Verlobung des Plumkett mit Nancy. Verwandlung: Marktplatz in Richmond. Harriet hat künstlich dasselbe Treiben wie im 1. Akte herzustellen gewußt; der schwermütig einherkommende Lyonel glaubt jetzt einen bösen Traum geträumt zu haben, und wie Martha sich ihm demütig nähert, schließt er sie in seine Arme.

Mit Giacomo Meyerbeer geht der französischen Oper ihre internationale dominierende Stellung verloren, jedoch wird dadurch nicht die Opernproduktion unterbunden. Bis in unsere Tage herüber rettete sich sogar das süßlich-sentimentale Produkt von Ambroise Thomas (1811—1896) „Mignon" und auch die „Margarete" von Charles Gounod (1818—1893). Die erfolgreichste moderne französische Oper, George Bizet's (1838—1875) „Carmen" die Friedr. Nietzsche überaus hochschätzte und sogar gegen Richard Wagner auszuspielen ver-

suchte, verdankt ihren Ruhm vor allem dem kecken Realismus und ihrem packenden szenischen Aufbau. Stilistisch ist sie indessen keineswegs einheitlich, da sie zu den alten französischen Vorzügen (lebendige Volksszenen, geistreiche Rhythmik und Orchestersprache) noch einen starken Zusatz italienischen, speziell Verdischen Blutes enthält. Die neuere französische Opernschule ist repräsentiert durch Jules Massenet und vor allem durch Camille Saint-Saëns, die bedeutendste Persönlichkeit der französischen Musik im 19. Jahrhundert. Neben ihm seien noch genannt Theodore Dubois (geb. 1837) und Leo Delibes (1836—1891), dessen Ballette vornehmlich durch ausgesprochen romanischen Klangsinn und französische Eleganz entzücken. Der Wortführer der jüngsten Modernen ist Claude Debussy.

Mignon.

Oper in 3 Akten. Text nach Goethes „Wilhelm Meister" von M. Carré und J. Barbier. Musik von Ambroise Thomas.

„Mignon" von Thomas hat schon lange die 1000. Vorstellung in Paris erlebt und ist auch in Deutschland sehr bekannt geworden, während keine andere Oper von Thomas sich in Deutschland hat einbürgern können. Die reizvolle Goethesche Gestalt der Mignon ist zwar in der französischen Beleuchtung eine andere geworden, als der Deutsche sie im Herzen trägt, aber dennoch ist sie wohl die Hauptursache für die Beliebtheit der Oper. Die Musik enthält neben vielem Alltäglichen auch manches Hübsche und Wertvolle.

Personen:

Wilhelm Meister, T.
Friedrich, T.
Philine, Schauspielerin, S.
Laertes, Schauspieler, Bar.
Lothario, Bar.
Mignon, M.S.
Jarno, Führer einer Zigeunerbande, B.

Handlung: in einer kleinen Stadt, auf einem Schlosse in Italien; 18. Jahrhndt.
Erste Aufführung 17. November 1866 in Paris.

Akt I. Hof eines Gasthauses. Zechende Bürger, unter ihnen der fahrende Sänger Lothario. Eine Zigeunerbande tritt auf und weiß das Interesse auf sich zu lenken. Aus einem Planwagen wird Mignon gewaltsam hervorgezogen, und Jarno befiehlt ihr, den Eiertanz zu tanzen. Sie weigert sich und Wilhelm Meister schützt sie vor Mißhandlung. Die Zigeuner gehen ab, und der Schauspieler Laertes tritt zu Wilhelm, um ihn vor Philine zu warnen; dennoch gelingt es der koketten Schönen sehr bald, Wilhelm in ihren Bann zu ziehen. Trotzdem kauft Wilhelm Mignon von dem Zigeuner los. (Mignons Lied: „Kennst du das Land"). Sie weiß ihn schließlich zu bewegen, daß sie ihm in Pagenkleidung folgen darf. Die Schauspieler sind auf das Schloß von Friedrichs Onkel eingeladen und Wilhelm Meister begleitet die Truppe, Philinens halber, dorthin.

Akt II. Zimmer im Schloß. Philine sitzt vor einem Spiegel und schmückt sich. Bald darauf kommt Wilhelm Meister mit Mignon in Pagenkleidung. Philine läßt ihren Spott an ihr aus und versteht es, Wilhelm ganz an sich zu fesseln. Schließlich gehen beide ab, und die eifersüchtige Mignon tritt vor den Spiegel, schminkt sich und ist beglückt, wie hübsch sie nun aussieht. („Ist das Mignon wohl?") Sie kann der Versuchung nicht länger widerstehen, einmal wieder Mädchenkleider anzulegen und läuft fort, sich mit Philinens Kleider zu schmücken. So angetan wird sie von Wilhelm und Philine überrascht, welche die arme Kleine arg verspottet. Wilhelm fühlt, daß er sich von Mignon trennen muß. (Sein Abschiedslied: „Leb' wohl, gib Kraft dem Herzen".) Verwandlung. Park mit einem Gartenhaus. Mignon, wieder in ihrem Zigeunerkleide, ist ganz verzweifelt, daß Philine ihr Wilhelms Herz entfremdet. In ihrer Eifersucht wünscht sie, daß Gottes Blitze das Gartenhäuschen vernichten mögen. Lothario hat dies gehört und er steckt das kleine Gartentheater in Brand. Die Schauspieler entkommen glücklich, aber Philine befiehlt Mignon, ihr das Bouquet, welches Wilhelm ihr geschenkt, aus dem brennenden Theater zu holen. Sie stürzt fort, die Flammen lodern auf, da eilt Wilhelm zu ihrer Rettung fort und trägt sie auf seinen Armen aus dem Feuer.

Akt III. Saal in der Villa Cypriani. Wilhelm Meister hat die krank gewordene Mignon nach Italien gebracht. Lothario hat sie begleitet. Mignon und Lothario treten auf. Bald darauf Wilhelm Meister, der sich seiner Liebe zu Mignon bewußt geworden. Lothario, der die beiden allein gelassen, tritt wieder auf in reicher Gewandung, ein Kästchen in der Hand tragend, deren Inhalt Mignon an ihre Kinderzeit erinnert. Lothario ist der Besitzer der Villa. Jahrelang hat er als fahrender Sänger sein von Zigeunern geraubtes Kind „Sperata" in der Welt gesucht; nun erkennt er Mignon als solches und beglückt schließt sie den Vater und den Geliebten in ihre Arme.

Margarete (Faust).

Oper in 5 Akten. Text nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré. Musik von Charles Gounod.

Gounods Faust hatte anfänglich in Frankreich keinen bedeutenden Erfolg; erst als das Werk in Deutschland begeisterte Aufnahme gefunden hatte, erkannte man seinen Wert. Obgleich die französische Bearbeitung der Goetheschen Faustdichtung für den Deutschen manches Verletzende hat, so wirkt dennoch dieser Stoff, der wahrlich nicht umzubringen ist, auch in dieser Fassung mächtig; Gounod aber hat unzweifelhaft in der Gartenszene, sowohl wie in den Volksszenen zwei Kabinettstücke ersten Ranges und abgesehen von diesen noch manche schöne lyrische Blüte geschaffen.

Personen:

Faust, T..
Mephistopheles, B.
Valentin, Bar.
Margarete, S.
Brander, Bar.
Siebel, S.
Marthe, A.

Erste Aufführung: 18. März 1859 in Paris.

Akt I. Fausts Zimmer. Dieser Akt ist so genau dem Goetheschen Faust nachgebildet, daß es überflüssig erscheint, denselben hier zu skizzieren. Zu erwähnen ist nur, daß anstatt des Ostergesanges die Chöre vorbeiziehender fröhlicher Bauern erschallen.

Akt I . Vor dem Stadttore ist reges Leben. Bürger, Studenten, Soldaten, Mädchen und Frauen singen einzeln und gemeinsam. Valentin nimmt bewegt Abschied. Ungern verläßt er seine Schwester. Brander und Siebel aber versprechen ihm, Gretchen zu schützen. Da kommt Mephisto, begrüßt die Studenten und erregt durch Wort und Tat allgemeinen Unwillen, denn er prophezeit Brander einen frühen Tod und dem Siebel, daß jede Blume, die er breche, in seiner Hand verdorren, und daß er Magareten keine duftenden Blumen mehr bringen werde. Als er nun gar aus dem Wirtshausschilde edlen Wein fließen läßt und ein Hoch auf Margarete ausbringt, zieht Valentin den Degen, aber die Waffe zersplittert und Mephisto bleibt trotz des Angriffs sämtlicher Soldaten und Studenten unversehrt; diese erkennen den Höllengeist, nehmen die Klinge ihrer Schwerter in die Hand und ihm die Kreuzgriffe entgegenhaltend, weichen sie, rückwärts gehend, zurück. Darauf kommt Faust und begehrt von Mephisto, daß er ihm Gretchen zeige. Unter der Menge junger Mädchen naht auch diese. Entzückt von ihrem Anblick bittet Faust, sie geleiten zu dürfen. Duett „Mein schönes Fräulein".

Akt III Garten, an der Seite Margaretens Häuschen. Siebel kommt, bricht Blumen für Magarete, die aber alle in seiner Hand verwelken, dann netzt er seine Finger mit Weihwasser und die Verwünschung durch Mephisto ist besiegt. (Lied: „Blümlein traut, sprich' für mich".) Faust und Mephisto treten auf. Mephisto verhöhnt die Blumenspende des Siebel und verspricht eine kostbarere Gabe. (Arie des Faust: „Gegrüßt sei mir, o heil'ge Stätte"). Mephisto kommt zurück mit kostbarem Geschmeide, und nachdem Faust es an Gretchens Tür gestellt, verschwinden beide. Gretchen setzt sich zum Spinnen und singt die Ballade: „Es war ein König in Thule", dann findet sie das Kästchen mit dem kostbaren Geschmeide und spricht ihr Entzücken darüber in der bekannten Schmuckarie aus. Der fernere Verlauf des Aktes ist fast ganz wie im Goetheschen Drama.

Akt IV. Margaretens Zimmer. Margarete in ihrem Zimmer sitzend, gedenkt sehnsuchtsvoll des Geliebten. Zu ihr kommt Siebel und bald darauf Marthe. (Diese Szene fällt meistens aus.) Verwandlung: Straße. Soldaten, unter ihnen Valentin, kehren aus dem Kriege heim. Siebel empfängt ihn. Nachdem beide ins Haus getreten, nahen Faust und Mephisto, und da dieser dem Gretchen ein widriges Ständchen singt, stürzt Valentin aus dem Hause und in kurzem Zweikampf mit Mephisto fällt Valentin. Faust und Mephisto eilen davon. Volk strömt herbei, und da Valentin schon mit dem Tode ringt, kommt Gretchen, der er verflucht. Verwandlung: Im Dom. Margarete fleht zur mater dolorosa; ein unsichtbarer Geisterchor und Mephisto, der an einem Pfeiler erscheint, zerquälen das Herz der Armen so, daß sie ohnmächtig niedersinkt. Barmherzige Frauen nehmen sich ihrer an.

Akt V. Wilde Felsenlandschaft am Brocken. Mephisto zaubert dem Faust im Nu seinen Palast vor, wo schöne Frauengestalten ihn umgaukeln. (Ballett). Ebenso rasch wie dieses Bild hervorgezaubert ist, versinkt es wieder; da taucht Gretchens Erscheinung auf, es zieht Faust mächtig zu ihr hin und er fordert vom Satan, daß er ihn hinführe. Verwandlung: Gefängnis. Der Schluß der Oper ist derjenige, den jedermann aus Goethes Drama kennt.

Carmen.

Oper in 4 Akten. Text von Henry Meilhac und Ludovic Halévy. Musik von Georges Bizet.

Carmen hat vermöge des pikanten Sujets und der melodiösen, teils national gefärbten, teils narkotisch wirkenden Musik einen Siegeszug durch die zivilisierte Welt gehalten. Wie Boieldieu in der weißen

Dame viel schottische Weisen eingeflochten, so hat Bizet viele spanische Volksmelodien verwandt. In der Partie der Micaëla (welche sich in ihrer lieblichen Naivetät so vorteilhaft von allen übrigen großenteils unsympathischen Charakteren abhebt) hat der Komponist auch einige Herzenstöne anzuschlagen gewußt.

Personen:

Zuniga, Leutnant, B.
José, Sergeant, T.
Morales, B.
Escamillo, Stierfechter, Bar.
Dancairo und Remendado, T., Bar., Schmuggler,
Carmen, Frasquita und Mercedes, S., M.S., Zigeunerinnen,
Micaëla, Bauernmädchen, S.

Handlung in Spanien. 19. Jahrhundert.

Erste Aufführung 1875 in Paris.

Akt I. Platz in Sevilla, links eine Wachtstube, rechts eine Zigarettenfabrik. Micaëla sucht, durch die Menge sich schüchtern einen Weg bahnend, den Sergeanten José und eilt, ihn nicht findend, wieder fort. Jetzt naht die Ablösung, José an der Spitze, und bezieht die Wache, gleich darauf ertönt ein Glockenzeichen aus der Fabrik und die Arbeiterinnen, unter ihnen Carmen, strömen heraus. Mit ihrem Liede „Die Liebe hat bunte Flügel" mit dem Refrain „Die Liebe von Zigeunern stammt" verhöhnt sie alle sie umschwärmenden Männer, nur José schenkt sie einige freundliche Blicke. Zu José kommt jetzt Micaëla zurück, ihm Grüße von seiner alten Mutter bringend, wobei sie ihre Liebe zu ihm nicht völlig verbergen kann. Eilig entfernt sie sich wieder. Inzwischen erhebt sich lärmender Streit unter den Arbeiterinnen, und auf Befehl seines Vorgesetzten muß José die Ruhestörerin, welche niemand anders als Carmen ist, verhaften und binden. Die übrigen entfernen sich alle still und gedrückt. Mit José allein, ist es Carmen ein Leichtes, ihn ganz in ihren Bann zu ziehen. Sie schmeichelt es ihm ab, daß er ihre Fesseln lockere. Von der lockenden Aussicht betört, den Abend mit Carmen verbringen zu dürfen, erfüllt er ihre Bitten. Als nun die Soldaten wiederkehren, um sie abzuführen, weiß sie geschickt zu entspringen.

Akt II. Eine Schmugglerschenke. Unter tanzenden, zechenden Zigeunern und Schmugglern sehen wir Carmen wieder, die singend das Zigeunerleben preist. Darauf kündet sich schon von ferne mit lustigem Liede der Stierfechter Escamillo an. Als zwei Schmuggler kommen, um die Kameraden zu gemeinsamem Zuge abzuholen, bleibt Carmen allein zurück, weil sie ihren Geliebten, José, erwartet. José kommt und durch einen Tanz weiß Carmen ihn aufs neue völlig zu bestricken. Doch als das Signal ertönt, welches ihn in die Kaserne zurückruft, will er dennoch — der Pflicht eingedenk — davoneilen. Da kommt Leutnant Zuniga, der gleichfalls Carmen aufsucht. Bei dessen Anblick erwacht leidenschaftliche Eifersucht in Josés Brust und bald entwickelt sich ein Kampf zwischen den beiden Männern, dem nur durch das Hinzukommen der Schmuggler Einhalt getan wird. Diesen gelingt es, Zuniga zu überwältigen und José ist gezwungen, sich wohl oder übel den Schmugglern zuzugesellen.

Akt III. Wilde Gebirgsschlucht. Hier rastet die Schmugglerbande, unter ihnen auch José; Frasquita und Mercedes legen sich die Karten. Auch Carmen tut es für sich allein, doch ihr verkünden die Karten immer nur baldigen Tod. Nachdem alle aufgebrochen, bleibt José, hinter einem Felsen verborgen, als Posten allein zurück. Er bemerkt Micaëla nicht, die angsterfüllt umherirrt, um den Geliebten zu suchen. Die Stimme Escamillos aber, der eben naht, erkennt er und sendet ihm, von wütender Eifersucht gepackt, einen Schuß entgegen, der jedoch fehlgeht. Jetzt beginnt zwischen beiden ein Messerkampf; durch den Schuß herbeigerufen, kommen Carmen und die Schmuggler zurück und retten Escamillo, der sich schon in äußerster Bedrängnis befand. Alle fröhlich zum nächsten Stierkampf einladend, eilt er davon. Jetzt naht Micaëla wieder. Sie fleht José an, mit ihr zu kommen, und Carmen, deren Herz sich Escamillo zuwendet, rät ihm spöttisch, lieber nach Hause zu ziehen, da sie seiner herzlich überdrüssig sei. Doch José weigert sich, und nur nachdem Micaëla berichtet, daß seine Mutter sterbenskrank sei, gewinnt er es über sich, ihr in die Heimat zu folgen, doch droht er Carmen, bald wiederzukehren.

Akt IV. Vor der Arena in Sevilla. Heiteres Treiben der Menge. Jubelnd wird Escamillo begrüßt, und Carmen sonnt sich im Ruhm des Geliebten. Die Freundinnen reden ihr umsonst zu, das Fest zu verlassen, weil José zurückgekehrt sei. Vergebens — Carmen bleibt. Nachdem alle in die Arena gestürzt sind, tritt José ihr entgegen und verlangt von ihr, daß sie ihm folge. Sie höhnt und trotzt und reizt ihn schließlich bis aufs äußerste, indem sie ihm den Ring, den er ihr einst geschenkt, vor die Füße schleudert. Seiner Sinne nicht mehr mächtig, ersticht er sie.

Nicht mehr in führender und maßgebender Stellung wie früher Jahrhunderte lang, aber als eine in sich völlig geschlossene Gruppe mit scharfen Charakteristika, treten uns heute die Jungitaliener entgegen mit ihren überall gekannten Hauptrepräsentanten Ruggiero Leoncavallo (geb. 1858), Pietro Mascagni (geb. 1863) und dem vornehmeren Giacomo Puccini (geb. 1858). Diese Künstler zeigen in ihrem sog. Verismus eine starke Vorliebe für die Tragik des täglichen Lebens. Sie finden dafür musikalisch zwar einen oft naturalistisch-rohen stets aber einen überzeugenden kraftvollen Ausdruck. Von der Carmen Bizets haben sie viel gelernt. Mehr als bei anderen Komponisten ist gerade bei ihnen das Textbuch ausschlaggebend für den Wert einer Oper, denn dank ihrer überragenden musikalischen instinktiven Veranlagung finden sie für jegliche Situation und Stimmung des Textes den adäquaten musikalischen Ausdruck ohne scharf kritische Erwägung über die dramatische und künstlerische Berechtigung einzelner Episoden. Ihre Partituren zeichnen sich im allgemeinen aus durch große Uebersichtlichkeit. Ueberladung in der Instrumentation kennen sie nicht. In der Harmonik bleiben sie verhältnismäßig hinter den neuesten Komponisten anderer Länder zurück, dagegen haben sie einen unnachahmlichen, hinreißenden und unwiderstehlichen Schwung der Melodik.

Von ihren Werken sollen hier einige Erwähnung finden, da sie sich auch bei unsern Bühnen eine bleibende Stätte erworben haben.

Der Bajazzo (Pagliacci).

Von R. Leoncavallo.

Personen:

Canio, Haupt einer Dorfkomödientruppe (Bajazzo). T.
Nedda, sein Weib (Columbine), S.
Tonio, Komödiant (Taddeo), Bar.
Beppo, Komödiant (Harlekin), T.
Silvio, ein junger Bauer, Bar.

Zeit und Ort der wahren Begebenheit: bei Montalto in Calabrien am 15. August (Festtag) 1865.

Erste Aufführung: 1892 in Mailand.

Wie hinter der immer lachenden Lustigkeit der Komödianten gar oft tief trauriges Leid versteckt ist, wie bald die Komödie in die Tragödie im menschlichen Leben hinüberführt, zeigt das Textbuch. Ausgelassenste Heiterkeit und tragischer Ernst finden in der Musik einen warmblütigen Ausdruck.

Eine Komödiantentruppe zieht auf ihrem Wagen ins Dorf und wird von den Dorfbewohnern jubelnd begrüßt, doch fällt ihnen allen die trübe Laune des Canio, des einst so heiteren Bajazzo auf. Als die Truppe von ihrem Wagen steigt, naht sich Tonio der hübschen Frau Nedda eifrig, um ihr galant vom Wagen zu helfen, wird aber dafür von ihrem Manne mit harten Worten und einer Ohrfeige belohnt. Da spricht Tonio für sich die haßerfüllten Worte: „Das sollst du büßen, wart' du Schuft, du!" Jetzt folgen Canio und Beppo der Einladung eines Bauern zum Gläschen Chianti in der Taverna, und ersterer fordert Tonio auf, mit ihm zu kommen, doch behauptet dieser, in der Theaterbude noch zu tun zu haben; in Wahrheit aber will er nur die Gelegenheit nützen, um Nedda seine Liebe zu gestehen und um sie zu betören. Er versucht es nun, seinen Herrn zu verraten, aber Nedda verhöhnt ihn und schlägt ihn schließlich mit einer Peitsche ins Gesicht. Darauf droht ihr Tonio mit den Worten: „Bei der Jungfrau! Nun ist voll das Maß! Dirne, dich kenne ich — diese Schmach bereust du!" Er geht. Jetzt naht sich der junge Bauer Silvio, den Nedda bereits im stillen liebt, und der sie jetzt nach langem Drängen und durch die glühendsten Liebesbeteuerungen dazu bestimmt, ihren Gatten zu verlassen und mit ihm zu fliehen. Tonio aber hat die beiden belauscht und holt Canio rasch herbei, damit er Zeuge dieser Szene sei, doch gelingt es Silvio noch rechtzeitig zu entfliehen. Canio eilt ihm nach, aber der Verräter, der alle Schlupfwinkel des Ortes kennt, war wie in die Erde gesunken und Canio hat nicht mehr erkennen können, wer er sei. Jetzt soll die Komödie beginnen und Canio mit seinem furchtbaren Seelenschmerze, soll jetzt als Bajazzo die Bauern lachen machen. Das Publikum naht in Haufen, Nedda geht mit dem Teller herum, um das Geld einzusammeln, erblickt Silvio unter den Zuschauern und raunt ihm die Worte zu: „Sei wachsam, er brütet Rache!" Jetzt beginnt das Spiel. Nedda, als Colombine, wartet auf Taddeo, den Harlekin, da ihr Mann, der Bajazzo, abwesend ist und erst zur Nacht wiederkehrt. Tonio, als Diener Taddeo, tritt auf und macht Colombine eine Liebeserklärung, wird aber im Spiel wie vorher im Leben schnöde von ihr abgewiesen. Beppo-Harlekin aber findet Erhörung, muß jedoch fliehen, als plötzlich ganz unerwartet der Bajazzo (Canio) erscheint. Dieser hört noch die Abschiedsworte, die sie dem Harlekin nachruft. Es sind dieselben, die Nedda dem Silvio nachgerufen hatte: „Diese Nacht denn, und für ewig dein." Jetzt identifiziert sich Canio mit seiner Rolle als Bajazzo, er verlangt von Colombine-Nedda, daß sie ihm den Namen seines Nebenbuhlers nenne, aber sie bleibt standhaft und verrät Silvio nicht, da

übermannt ihn die Wut und wie er ein Dolchmesser ergreift und Nedda ersticht, sehen die entsetzten Bauern, daß das, was sie für Spiel hielten, fürchterlicher Ernst ist. Neddas letzter Schrei war: „Zu Hilfe, Silvio." Kaum aber hat Canio diesen Namen gehört, so stürzt er von der Bühne und ersticht auch Silvio. Die Männer umringen Canio, um ihn zu fassen und zu entwaffnen, aber er steht wehrlos, gebrochen da. Mit scheuem Mitleid blickt man ihn an.

Cavalleria Rusticana
(Sizilianische Bauernehre).

Oper in einem Aufzuge, Text nach Verga von Targioni-Tozzetti. Musik von Pietro Mascagni.

Die Oper erhielt bei der von dem Musikverleger Sonzogno ausgeschriebenen Konkurrenz um eine einaktige Oper den Preis, und nachdem sie in Rom bei der ersten Aufführung einen kolossalen Erfolg gehabt hatte, wurde Mascagni der Held des Tages und sein Erstlingswerk machte schnell die Runde durch die ganze zivilisierte Welt. Ihre Beliebtheit verdankt auch diese Oper der dramatischen, lebenswarmen Handlung, der die Musik einen noch gesteigerten, überzeugenden Ausdruck verleiht.

Personen:

Santuzza, eine junge Bäuerin, S.
Turridu, ein junger Bauer, T.
Lucia, seine Mutter, S.
Alfio, ein Fuhrmann, Bar.
Lola, seine Frau, S.

Handlung in einem sizilianischen Dorfe. Gegenwart.

Erste Aufführung: Juni 1890 in Rom.

Das Vorspiel wird durch eine Siciliana, welche Turridu hinter dem Vorhang singt, unterbrochen. Die Szene weist dann einen Dorfplatz, links ein Wirtshaus, rechts eine Kirche. Während eines Chores der Landleute treten Santuzza und Lucia auf; erstere fragt nach Turridu, der vorgegeben hatte, nach Francoforte gehen zu wollen, der aber im Dorfe gesehen worden; Alfio, der Fuhrmann, bestätigt, daß er Turridu in der Nähe seines eigenen Wohnhauses gesehen habe. Jetzt ertönt aus der Kirche ein regina coeli und Alfio entfernt sich. Nunmehr berichtet Santuzza der Mutter Turridus, daß dieser mit Lola, Alfios nunmehriger Frau, verlobt gewesen sei, bevor er Soldat geworden; als er nun, nach absolvierter Dienstzeit die Lola als Alfios Weib wiedergefunden, habe er sich in Liebe ihr, der Santuzza, zugewandt und sie dann verlassen, nachdem er ihr die Ehre geraubt. Nun aber verkehre er wieder mit Lola. Nachdem Lucia jetzt in die Kirche gegangen, kommt Turridu; Santuzza bricht in leidenschaftliche Klagen aus und fleht ihn an, sie nicht zu verlassen, aber er weist sie gefühllos ab, und als nun Lola in die Kirche geht und den Turridu zu sich winkt, schleudert dieser seine verlassene Geliebte nieder und folgt Lola. Santuzza flucht ihm, und als nun Alfio kommt, verrät sie ihm, daß Turridu in sträflicher Weise mit seinem Weibe verkehre. Alfio schwört Rache. Beide gehen ab, und während jetzt die Bühne leer bleibt, wird das berühmt gewordene „Intermezzo sinfonico" gespielt. Nun kommen die Kirchgänger zurück aus der Kirche, unter ihnen Turridu und Lola. Ersterer singt ein Trinklied und stößt mit den Freunden an, der hinzutretende Alfio aber weist den Becher zurück, welche Beleidigung Turridu damit erwidert, daß er seinen Wein verschüttet. Das ist eine Herausforderung, und die Weiber, Böses ahnend, eilen davon. Turridu tritt auf Alfio zu und beißt ihn ins rechte Ohr, wodurch er, nach sicilianischer Sitte, bestätigt, daß er sich zum Messerkampfe stellen wolle. Als nun alle außer Turridu die Bühne verlassen haben, nimmt Turridu rührenden Abschied von seiner Mutter und in Vorahnung des nahen Todes, empfiehlt er ihr voll Reue die unglückliche Santuzza, welche nunmehr in Herzensangst herbeistürzt, während Turridu zum Zweikampf eilt. Bald hört man hinter der Szene die angstvollen Rufe der Zuschauer, dann eilt ein Mädchen herbei mit den Worten, „Turridu ist tot" und die Bauerntragödie schließt mit raschem Fallen des Vorhanges.

Die Bohème.

Szenen aus Henri Murgers „Vie de Bohème" in 4 Bildern von G. Giacosa und L. Illica. Deutsch von Ludwig Hartmann. Musik von Giacomo Puccini.

Personen:

Rudolf, Poet, T.
Schaunard, Musiker, Bar.
Marcel, Maler, Bar.
Collin, Philosoph, B.
Bernard, der Hausherr. B.
Mimi, S.
Musette, S.
Parpignol, T.
Alcindor, B.
Sergeant bei der Zollwache, B.

Handlung um 1840 in Paris.

Erste Aufführung: Turin, Regio-Theater, 1. Februar 1896. G. Ricordi u. Co. Mailand.

Nach Henry Murgers Roman „Vie de Bohème" ist mit viel Geschick und Feinsinn das Textbuch zusammengestellt. Der

Musiker schließt sich eng daran an. Gesunde, humorvolle Szenen und zarte, subtil empfundene Episoden stehen in reichem Wechsel. Die ausgelassene Heiterkeit der vier Künstlerfreunde oder den mitreißenden Lärm einer Pariser Straßenszene wird man selbst nach nur einmaligem Hören ebensowenig vergessen, wie die fein gegebene fröstelnde Wintermorgenstimmung zu Anfang des 3. Bildes oder die rührende, fein gezeichnete Figur der armen Mimi.

Tosca.

Musikdrama in 3 Akten von V. Sardou, L. Illica, G. Giacosa. Deutsch von Max Kalbeck. Musik von G. Puccini.

Personen:

Floria Tosca, berühmte Sängerin, S.
Mario Cavaradossi, Maler, T.
Baron Scarpia, Chef der Polizei, Bar.
Cesare Angelotti, B.
Der Meßner, Bar.
Spoletta, Agent der Polizei, T.
Sciarrone, Gendarm, B.
Ein Schließer, B.
Ein Hirt, Knabenstimme.

Rom: Juni 1800.

Erste Aufführung: Rom, Teatro Costanzi, 14. Januar 1900. G. Ricordi u. Co.

Auch hier ist das Textbuch ausschlaggebend für den Gesamteindruck. Mit größter Bühnengewandtheit und routiniert in der Technik sind Kontraste wirksam nebeneinandergesetzt. Unfehlbar einschlagende Effekte wie Glockenläuten, Hirtengesänge auf der einen, Kanonenschüsse, Trommelwirbel auf der anderen Seite offenbaren aber nur die hohle Oberflächlichkeit des Dramas, das jeder psychologischen Vertiefung entbehrt. Die Musik kann dieses Grundübel nicht beseitigen. Sie wirkt an vielen Stellen leer und unwahr, dagegen gibt es Episoden von leidenschaftlicher Glut und hinreißender Melodik. Im übrigen bedeutet jedoch dieses Werk mit seinem geradezu brutalen 2. Akt für uns einen bedauerlichen Rückschritt in dem Schaffen des sonst so feinsinnigen Giacomo Puccini.

Madame Butterfly.

Die kleine Frau Schmetterling.

Tragödie einer Japanerin. Von L. Illica u. G. Giacosa. Deutsch von Alfred Brüggemann. Musik von Giacomo Puccini.

Personen:

Cho-Cho-San, genannt Butterfly.
Suzuki, ihre Dienerin.
Kate Linkerton.
F. B. Linkerton, Leutnant in der Marine der U. S. A.
Sharpleß, Konsul der Verein. Staaten in Nagasaki.
Goro, Nakodo.
Der Fürst Yamadori.
Onkel Bonze.
Jakusidé.
Der kaiserliche Kommissar.
Der Standesbeamte.
Die Mutter Cho-Cho-Sans.
Die Base.
Das Kind.

Nagasaki. — In unserer Zeit.

Dieses spätere Werk Puccinis steht wieder der Bohème näher. Mit viel Feinsinn, bisweilen sehr weich, ist das Leid eines liebenden Weibes, der Schmerz einer unglücklichen Mutter gezeichnet.

Die (deutsche) Opernentwicklung im 19. Jahrhundert hat durch Richard Wagner eine so entschiedene Wendung bekommen, daß wir das nachwagnerische Musikdrama als eine neue Periode der Operngeschichte verstehen müssen. Auffallend dabei ist vor allem, daß es eine Wagnerschule im eigentlichen Sinne nicht gibt. In seinen ureigenen Reformideen ist ihm niemand restlos gefolgt. Viele freilich haben seine Tonsprache angenommen und im allgemeinen kann man die verschiedenen Zweige der Oper unserer Tage alle auf Wagner als Ausgangspunkt zurückführen.

Deutlich in Bayreuther Bahnen wandelt Max Schillings in seinem ersten Musikdrama „Ingwelde“, dessen Textdichtung auch ganz im Wagnerschen Stile gehalten ist. Weit selbständiger und von künstlerischer Bedeutung sind seine späteren Bühnenwerke, die heitere Oper „Der Pfeifertag“ und die schwere Tragödie „Moloch“.

Ingwelde.

Operndichtung in 3 Aufzügen von Ferdinand Graf Sporck. Musik von Max Schillings.

Personen:

Klaufe, Wikingerkönig, }
Bran, Skalde, } die Thorsteinsöhne.
Eiwart, }
Gorm, }
Ortolf, der Sprecher der Thorsteinsöhne.
Gandulf von Gladgard.
Ingwelde, Gandulfs Tochter.
Gest, sein Pflegesohn.

Norwegen. Zur Wikingerzeit.
Erste Aufführung 1894.

Der Pfeifertag.

Heitere Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Ferdinand Graf Sporck. Musik von Max Schillings.

Personen:

Schmasmann von Rappoltstein, oberster Pfeiferkönig des „Königreichs fahrender Leute“ im Elsaß. B.
Herzland, seine Tochter. S.
Ruhmland, sein Sohn, als Pfeifer genannt Rasbart. Bar.
Velten Stacher, Pfeifer vom Rhein. T.
Alheit, Pfeifermädchen, Veltens Schwester. Hoher S.

Jockel, T. | derzeit Unterpfeiferkönig,
Weihdampf, T. |
Gurgand, Bar. | der Pfeiferrat.
Hänselin, B. |
Jost, S. | Knaben, Schwegelpfeifer.
Jörg, A. |
Loder, Schenkwirt im Wirtshause „Zur durstigen Sonne." B.—Bar.
Ort: die Stadt Rappoltsweiler im Elsaß.
Zeit: Ende des 15. Jahrh., an Mariens Geburt und den folgenden Tagen.
Erste Aufführung 1899.

Moloch.

Musikalische Tragödie in 3 Aufzügen von Max Schillings. Dichtung frei nach Friedrich Hebbels „Moloch"-Fragment von Emil Gerhäuser.

Personen.

Der König in Thule. B.
Teut, sein Sohn. T.
Velleda, die Königin. A.
Theoda, ein junges Mädchen. S.
Wolf, des Königs Waffenfeind. B.
Hiram, aus Karthago. Bar.
Ort: Thule. Zeit: Nach der Zerstörung Karthagos.
Erste Aufführung 1900.

Ganz unverkennbar wirkt das Wagnersche Vorbild auch auf Hans Pfitzner ein, der den Erlösungsgedanken in seinem Jugendwerk „Der arme Heinrich" aufnimmt. Wie auch in der romantischen Oper „Die Rose vom Liebesgarten" steckt sehr viel edle, vornehme Musik in diesem Werk.

Der arme Heinrich.

Ein Musikdrama in 2 Akten von Hans Pfitzner. Dichtung nach der Legende des Mittelalters von James Grun.

Personen:

Heinrich, ein deutscher Ritter. T.
Dietrich, einer seiner Mannen. Bar.
Hilde, dessen Weib. Dramat. S.
Agnes, beider Tochter, 14 Jahre alt. S.
Der Arzt, Mönch im Kloster zu Salerno. B.
Mönche.
Zeit: Um das Jahr 1100.
Erste Aufführung 1895.

Die Rose vom Liebesgarten.

Romantische Oper in 2 Akten, Vor- und Nachspiel. Musik von Hans Pfitzner. Dichtung von James Grun.

Personen:

Die Sternenjungfrau mit dem Sonnenkinde, | stumme
Gottheiten vom Liebesgarten, | Personen
Siegnot, ein junger Edeling, T.
Der Waffenmeister, B.—Bar. | Edelinge vom
Der Sangesmeister, hoh. Bar. | Liebesgarten
Der Hüter vom Wintertor, stumme Person.
Minneleide, die Elfe vom Quellenstein, S.
Schwarzhilde, S. | Waldweibchen,
Rotelse, A. | Dienerinnen d. Elfe.
Der Moormann, Sumpfbewohner, T.
Der Nacht-Wanderer, Herr in den Bergen, tiefer B.
Erste Aufführung 1901.

Von Wagners „Meistersingern" spinnen sich leise Fäden zu den Märchenopern unserer Tage: Engelbert Humperdinck mit „Hänsel und Gretel" und „Königskinder" steht dabei im Vordergrund.

Hänsel und Gretel.

Märchenspiel in 3 Bildern von Adelheid Wette. Musik von Engelbert Humperdinck.

Einen Erfolg, ähnlich wie Mascagni mit der Cavalleria hat Humperdinck mit „Hänsel und Gretel" gehabt. Der bis dahin nur wenig bekannte Komponist wurde mit einem Schlage eine Zelebrität ersten Ranges. Großen Anteil an dem Erfolge hat ohne Zweifel der durchaus populäre Stoff und die glückliche Verwendung so mancher beliebter Volks- und Kinderlieder.

Personen:

Peter, Besenbinder, Bar.
Gertrud, sein Weib, M.S.
Hänsel, Gretel, deren Kinder, M.S. u. S.
Die Knusperhexe, M.S.
Sandmännchen, Taufendmännchen, S.
Kinder, S. und A.
Erste Aufführung: 23. Dez. 1893 in Weimar.

Königskinder.

Musikmärchen in 3 Bildern. Musik von Engelbert Humperdinck. Text von Ernst Rosmer.

Märchenmenschen:

Der Königssohn.
Die Gänsemagd.
Der Spielmann.
Die Hexe.
Der Holzhacker.
Der Besenbinder.
Sein Töchterchen.
Der Ratsälteste.
Die Wirtstochter.
Der Schneider.
Die Stallmagd.
Die Schenkenmagd.
Zwei Torwächter.
1. u. 3. Akt vor der Hexenhütte im Hellawald. Der 2. Akt auf dem Stadtanger von Hellabrunn.
Erste Aufführung 1908.

Aehnlich wie Humperdinck greift Siegfried Wagner auf volkstümliche Stoffe zurück, in bewußter Absicht, eine deutsche Volksoper im Sinne von Karl Maria von Weber zu schaffen. Seine Hauptwerke sind „Der Bärenhäuter" (1899), „Herzog Wildfang" (1901), „Der Kobold" (1904), von denen das erste das bekannteste ist.

Bärenhäuter.

In 3 Akten von Siegfried Wagner.

Personen:

Hans Kraft, junger Soldat, T.
Melchior Fröhlich, Bürgermeister, B.
Lene, S. } dessen Töchter.
Gunda, S. } dessen Töchter.
Luise, S. } dessen Töchter.
Pfarrer **Wippenbeck**, Bar.
Nikolaus Spitz, Gastwirt, T.Buffo.
Anna, Schenkmädchen, M.S.
Oberst **Muffel**, B. } von der Plassenburg.
Kaspar Wild, Wachtmeister, Bar. } von der Plassenburg.
Der Fremde, Bar.
Der Teufel, B.Buffo.

Schauplatz: In den Bayreuther Landen.
Zeit: Dreißigjähriger Krieg.
Erste Aufführung 1899.

Die Tendenz zur Volkstümlichkeit zeigt auch Wilhelm Kienzl in seiner beliebten Oper „Der Evangelimann".

Der Evangelimann.

Musikalisches Schauspiel in 2 Aufzügen. Dichtung und Musik von Wilhelm Kienzl.

Nachdem der Schöpfer des Evangelimanns bereits zwei Opern, „Urvasi" und „Heilmar der Narr", ohne nennenswerten Erfolg auf die Bühne gebracht hatte, gelang ihm der glückliche Wurf der in Rede stehenden Oper oder, wie er zu sagen vorzieht, dieses musikalischen Schauspiels. Der Evangelimann ward bereits auf mehr denn 150 Bühnen gegeben, und wenn auch mit verschiedenem, so doch vorwiegend günstigem Erfolge, der dem Werke auch wohl noch auf längere Zeit beschieden sein wird.

Personen:

Friedrich Engel, Justiziär (Pfleger) im Kloster St. Othmar, B.
Martha, dessen Mündel und Nichte, S.
Magdalene, deren Freundin, A.
Johannes Freudhofer, Schullehrer in St. Othmar, Bar.
Matthias Freudhofer, dessen jüngerer Bruder, Aktuarius (Amtsschreiber) im Kloster, T.
Xaver Zitterbart, T.
Anton Schnappauf, Büchsenmacher, B.
Friedrich Aibler, ein älterer Bürger, B.
Dessen **Frau**, M.S.
Frau Huber, S,
Hans, ein junger Bauernbursch, T.
Die Stimme des **Kegelbuben**, S.
Die Stimme des **Nachtwächters**, B.
Eine Lumpensammlerin, M.S.
Eine Knabe, S.

Zeit: 1820—1850.
Ort der Handlung: 1. Akt im Kloster St. Othmar, 2. Akt in Wien.
Zwischen dem 1. und 2. Akte liegt ein Zeitraum von 30 Jahren.
Erste Aufführung: 1895 in Berlin.

Das Wagnerepigonentum ohne selbständigen künstlerischen Wert ist freilich auch sehr zahlreich. Wirklich durchgedrungen ist davon nur Eugen d'Albert. Von seinen zahlreichen Bühnenwerken ist „Tiefland" Repertoiroper geworden, ein Umstand, den das Werk seines geschickten dramatischen Aufbaues und der markanten musikalischen Charakterzeichnung wegen sehr wohl verdient. Dagegen tritt bei d'Alberts beliebten Opern „Die Abreise" und „Flauto Solo" sein Eklektizismus sehr stark hervor und eine gewisse musikalische Dürftigkeit ist nicht zu verkennen.

Tiefland.

Musikdrama in einem Vorspiel und 2 Aufzügen. Text nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert.

Personen:

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer, Bar.
Tommaso, der Aelteste der Gemeinde, 80jährig, B.
Morruccio, Mühlknecht, Bar. } Im Dienste Sebastianos.
Marta, M.S. } Im Dienste Sebastianos.
Pepa, S. } Im Dienste Sebastianos.
Antonia, S. } Im Dienste Sebastianos.
Rosalia, A. } Im Dienste Sebastianos.
Nuri, S. } Im Dienste Sebastianos.
Pedro, ein Hirte, T. } Im Dienste Sebastianos.
Nando, ein Hirte, T. } Im Dienste Sebastianos.
Der Pfarrer, stumme Person.

Erste Aufführung 1893.

Die Abreise.

Musikalisches Lustspiel in 1 Aufzuge. Dichtung von A. v. Steigentesch, bearbeitet von Ferdinand Graf Sporck. Musik von Eugen d'Albert.

Personen:

Gilfen, Bar.
Luise, seine Frau, S.
Trott, T.

Ort: Ein Lustschloß in Mitteldeutschland.
Zeit: Ende des 18. Jahrhunderts.
Erste Aufführung 1890.

Flauto solo.

Musikalisches Lustspiel in einem Aufzug. Dichtung von Hans v. Wolzogen. Musik von Eugen d'Albert.

Personen:

Fürst Eberhard, B.
Prinz Ferdinand, sein Sohn, T.

Maestro **Emanuele**, ital. Kapellmeister, Bar.
Mussjö **Pepusch**, deutscher Kapellmeister, Bar.
Signora **Peppina**, eine Sängerin, S.
Eine **Ordonnanz**, B.
Ort: Ein deutsches Fürstentum.
Zeit: 18. Jahrhundert.
1. Aufführung 1905.

Die herzliche Aufnahme der beiden zuletzt genannten Stücke erklärt sich aus der außerordentlichen Armut unserer Zeit an komischen Opern. Nur ein Werk dieser Gattung von wirklicher Bedeutung ist uns in der letzten Zeit geschenkt worden: Leo Blechs „Versiegelt". Das Libretto ist schon an sich ein entzückendes Lustspielchen, in dem Blech mit Liebenswürdigkeit und geschmackvollem Humor alle Feinheiten unterstreicht, und die ganze Handlung in lebendigem Flusse an uns vorüberziehen läßt.

Versiegelt.

Komische Oper in 1 Akt nach Raupach, von Richard Batka und Pordes Milo. Musik von Leo Blech, op. 18.

Personen:

Braun, Bürgermeister, Bar.
Else, seine Tochter, Sopr.
Frau Gertrud, eine junge Witwe, M-S.
Frau Willmers, im selben Hause wohnend, A.
Bertel, ihr Sohn, Ratsschreiber, T.
Lampe, Ratsdiener, B.
Nachbar **Knote**, B.
Der **Schützenkönig**, Sprechrolle.
Ort: Eine Kleinstadt.
Zeit: 1830.

Alle diese komischen Opern haben ihren geistigen Ahnherrn in Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad", einem hochbedeutenden Werk, dessen Feinheiten nur leider eine vergröbernde Bühnenaufführung fast nicht vertragen. Wiewohl schon im Jahre 1858 geschrieben, mutet das Werk dank dem Schwung seiner Melodik, der oft berückenden Harmonik und nicht zuletzt seiner pikanten, feinwitzigen Musik wegen uns höchst modern an. Man sollte nicht vergessen, daß man Peter Cornelius in dieser Oper ein geradezu geniales Meisterwerk verdankt.

Der Barbier von Bagdad

Komische Oper in 2 Aufzügen. Dichtung und Musik von Peter Cornelius.

Personen:

Der **Kalif**, Bar.
Baba Mustapha, ein Kadi, T.
Margiana, dessen Tochter, S.
Bostana, eine Verwandte des Kadi, M.S.
Nureddin, T.
Abul Hassan Ali Ebe Bekar, Barbier, B.

Handlung: im Hause Nureddins und des Kadi zu Bagdad.

Der Inhalt des reizvollen Textbuches sei hier in Kürze mitgeteilt.

I. Aufzug. Zimmer Nureddins. Der kranke Nureddin träumt im Schlafe von Margiana. Er erwacht und singt, daß nur sie ihm die Gesundheit wiederbringen könne. Da bringt Bostana ihm die Botschaft, daß die Geliebte ihn in Abwesenheit ihres Vaters empfangen will. Freudig erregt will Nureddin sich nur, ehe er zu Margiana eilt, seine durch die lange Krankheit verwilderten Haare schneiden lassen und bittet Bostana, ihm einen Barbier zu senden. Bald darauf erscheint Abul, doch vor lauter Schwatzen kommt er nicht zur Arbeit. Da will Nureddin ihn von den Dienern hinauswerfen lassen, allein der Barbier wehrt sich erfolgreich mit seinem Rasiermesser. Nun versucht Nureddin es mit Güte und schließlich wird das große Werk — allerdings mit mancherlei Unterbrechungen — vollbracht. Darauf eilt Nureddin ins Nebenzimmer, um sich umzukleiden. Bei seiner Rückkunft findet er zu seinem Entsetzen, daß der schreckliche Barbier noch immer nicht gegangen ist. Dieser will, da Nureddin seine Liebe selbst verraten hat, nicht von ihm weichen und ihn zu Margiana begleiten. Um dies zu verhüten, ruft Nureddin seine Diener herbei und befiehlt ihnen, den Barbier zu bewachen, denn der Arme sei krank und müsse auf dem Ruhebett festgehalten werden. Das gefällt den Dienern, und während sie den Befehl ausführen, eilt Nureddin davon.

II. Aufzug. Prächtiges Zimmer des Kadi. Margiana, Bostana und der Kadi sind in freudiger Erregung. Die Frauen, weil sie auf die baldige Ankunft Nureddins hoffen; der Vater dagegen, weil er auf die seines alten Freundes Selim von Damaskus rechnet, dem er die Tochter vermählen will und der sein Kommen schon durch die Sendung einer Riesenkiste, voll der schönsten Geschenke für die Auserwählte, angekündigt hat. Zur Zeit, da die Gebetsübung den Kadi in der Moschee festhält, empfängt die Tochter ihren Geliebten. Während dem Gesang der Liebenden ertönt die Stimme des draußenstehenden Barbiers. Gleich darauf stürzt Bostana mit der Schreckensbotschaft, daß der Kadi bereits zurückgekehrt, zu den Liebenden. Da ist denn kein anderer Ausweg; Nureddin muß sich in der großen Kiste — die man rasch entleert — verbergen. Unterdessen prügelt der Kadi einen Diener, der dabei jämmerlich schreit. Der Barbier, der das Geschrei hört, ist überzeugt, daß Nureddin in Lebensgefahr sei und eilt mit dessen Diener zur Hilfe herbei. Bostana, die ihm den Sachverhalt erklärt und ihn bittet, die Kiste fortzuschaffen, vermag nicht, ihn zu überzeugen. Der inzwischen eingetretene

Kadi gibt natürlich gar nicht zu, daß man den kostbaren Schatz fortschleppt und wähnt sich von Dieben umringt. Inzwischen hat der Lärm viele Nachbarn und sogar den vorübergehenden Kalifen mit seinem Gefolge herbeigelockt. Diesem berichtet der Barbier nun, daß Nureddin vom Kadi ermordet worden, und der Leichnam in die Kiste getan sei. Der Kadi hält Abul für irrsinnig und erklärt, die Kiste enthalte ja nur Marginanas Heiratsgut. Beim Oeffnen der Kiste — welches der Kalif anordnet — kommt nun zu des Kadis Ueberraschung wirklich Nureddin zum Vorschein, und die heikle Situation löst sich zu aller Zufriedenheit, denn der Kalif erklärt: der Kadi habe ja selbst behauptet, daß die Kiste Margianas Schatz enthalte, und dieser sei — Nureddin.

Wie im symphonischen Schaffen, so bedeutet auch auf dem Gebiete des Musikdramas **Richard Strauß** den künstlerischen Höhepunkt in unserer Zeit. Auch Strauß kommt von Wagner. Sein erstes Bühnenwerk „Gertram", zu dem er sich selbst den Text gedichtet hat, steht deutlich fühlbar unter Wagners Einfluß. Wenn auch bühnentechnische Hemmungen noch nicht überwunden sind, so frappiert doch die starke musikalische Kraft der Darstellung. Vor allem aber legt dieser „Guntram", den der Leitgedanke „durch der Menschenliebe Macht von sündiger Minne erlöst" durchzieht, Zeugnis ab von dem künstlerischen Ernst, der sittlichen Größe des Menschen Richard Strauß.

Guntram.

In drei Aufzügen.
Dichtung und Musik von Richard Strauß.
Op. 25.

Personen:

Der alte Herzog, B.
Freihild, seine Tochter, S.
Herzog Robert, ihr Gemahl, Bar.
Guntram, T.
Friedhold, B.
Des Herzogs Narr, T.
Arme Leute:
Eine alte Frau, A.
Ein alter Mann, T.
2 jüngere Männer, B.
3 Vasallen, B.
Ein Bote, Bar.
4 Minnesänger, { 2 T. / 2 B. }

Die Handlung spielt in Deutschland um die Mitte des 13. Jahrhunderts.

Uraufführung am Hoftheater zu Weimar 10. Mai 1894.

Der Mißerfolg seines ersten Musikdramas hielt Strauß eine Zeitlang von dieser Gattung fern. Sein Op. 50 wurde dann eine heitere Oper. Die „Feuersnot" ist durchglüht von jugendstarker Sinnlichkeit; breite Gesangsszenen und ausgelassenste Fröhlichkeit stehen miteinander in glücklichem Wechsel.

Feuersnot.

Ein Singgedicht in einem Akt von Ernst v. Wolzogen. Musik von Richard Strauß.
Op. 50.

Personen:

Schweiker von Gundelfingen, der Burgvogt, tiefer T.
Ortolf Sentlinger, der Bürgermeister, tiefer B.
Diemut, seine Tochter, hoher S.
Elsbeth, **Wigelis**, **Margret**, } deren Gespielinnen { M.S., tiefer A., hoher S.
Kunrad, der Ebner, hoher Bar.
Jörg Pöschel, der Leitgeb, tiefer B.
Hämerlein, der Fragner, Bar.
Kofel, der Schmied, B.
Kunz Gilgenstock, der Bäck u. Bräuer, B.
Ortlieb Tulbeck, der Schäfflermeister, hoher T.
Ursula, seine Frau, A.
Ruger Aspeck, der Hafner, T.
Walpurg, seine Frau, hoher S.

Die Handlung spielt in München am Sonnwendtage, in alter Zeit „Subend" genannt, zu fabelhafter Urzeit.

Erste Aufführung Dresden 1901.

Eine ganz andere Welt stellen Strauß' weitere Bühnenwerke „Salome" und „Elektra" dar. Formal sind die beiden Einakter knapp und scharf umrissen. Dieser äußeren Geschlossenheit entspricht die straffe Konzentration der musikalischen Komposition auf den dichterischen Inhalt des Textbuches. Der gleißenden Pracht der Wildeschen Sprache leiht er seine glänzende Orchestrationskunst. Wie hier das orientalische Milieu, so ist in der „Elektra" die schwüle, dumpfe Stimmung dieser Tragödie durch glitzernde Instrumentation, heiße Harmonik, glutvolle Melodik gezeichnet. Aus diesem Untergrund ragen Episoden breitströmender, edelster Musik heraus.

Salome.

Drama in einem Aufzug von Oskar Wilde. Ins Deutsche übertragen von Hedwig Lachmann. Musik von Richard Strauß.

Personen:

Herodes, T.
Herodias, M.S.
Salome, S.
Jochanaan, Bar.
Narraboth, T.
Ein Page der Herodias, A.
5 **Juden**, { 4 T. / 1 B. }
2 **Nazarener**, { T. / B. }
2 **Soldaten**, 1 **Kappadozier**, } B.

Szene: Eine große Terrasse im Palast des Herodes.
Uraufführung: Dezember 1905 in Dresden.

Elektra.

Tragödie in einem Aufzug von Hugo v. Hofmannsthal. Musik von Richard Strauß.

Personen:

Klytämnestra, M.S.
Elektra, } Töchter, S.
Chrysothemis, }
Aegisth, T.
Orest, Bar.
Der Pfleger des Orest, B.
Die Vertraute, S.
Die Schleppträgerin, S.
Ein junger Diener, T.
Ein alter Diener, B.
Die Aufseherin, S.
5 **Mägde**, { I. A. / II., III. M.S. / IV., V. S.
Dienerinnen und Diener.

Schauplatz der Handlung: Mykene.
Erste Aufführung: Dresden 1909.

Der Rosenkavalier.

Komödie für Musik von Hugo v. Hofmannsthal. Musik von Richard Strauß.

Personen:

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg, S.
Baron Ochs auf Lerchenau, B.
Octavian, gen. **Quinquin**, ein junger Herr aus großem Haus, M.S.
Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter, Bar.
Sophie, seine Tochter, S.
Jungfer Marianne, S.
Valzacchi, ein Intrigant, T.
Annina, seine Begleiterin, A.
Ein Polizeikommissar, B.
Ein Notar, ein Flötist, ein Sänger, Lakaien, Musikanten usw.

Szene: Wien. Zeit: In den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias.

Uraufführung: 26. Januar 1911 in Dresden.

Dieses jüngste Bühnenwerk von Richard Strauß leidet stark unter der mangelnden formalen Rundung des Hofmannsthalschen Textbuches. Strauß hat hier den ersten und zwar sehr glücklichen Schritt getan auf das Gebiet der komischen Oper. Es ist zu hoffen und zu glauben, daß uns Richard Strauß auf diesem Wege noch Großes schenken wird. In der musikgeschichtlichen Entwicklung ist Richard Strauß eine Erscheinung, die jetzt schon nicht mehr übersehen werden kann, deren ganze Bedeutung aber heute noch gar nicht abzusehen ist.

Richard Wagner,

geb. 22. Mai 1813 in Leipzig, gest. 13. Februar 1883 in Venedig.

Verhältnis von Musik und Poesie. Wagner ist zum Reformator der Oper geworden, indem er eine durchaus neue Form, das musikalische Drama, erfand und ausgestaltete. Sein Schaffen und Wirken gehört nur zu einem Teil in die Geschichte der Musik; es war so umfassend, daß die Geschichte der Literatur, sowie die Kunst- und Kulturgeschichte davon Notiz zu nehmen haben. Hier kann uns nur seine musikalische Bedeutung beschäftigen, und um sie in ihrer Eigenart verständlich zu machen, schicken wir der Analyse der Musikdramen einige orientierende Bemerkungen voraus.

Die Musik erhält bei Wagner dadurch ihren Lebensnerv, daß sie sich aufs innigste mit der Poesie verschwistert. Von einer solchen Vereinigung hatten sich schon unsere Klassiker Lessing, Herder, Schiller ein mehr oder weniger klares Bild entworfen; namentlich waren sie über den Irrtum hinaus, als ob eine Kunstform, in der eine der beiden Künste der anderen untergeordnet wäre, große Bedeutung hätte. Poesie und Musik müssen so vereinigt werden, daß beide ihr innerstes Wesen bewahren. Wagner sagte sich nun: wenn Poesie und Musik gleichberechtigt sind, so müssen sie beide einem dritten Höheren dienstbar gemacht werden. Dieses Höhere ist die Darstellung des allgemeinen Stoffes, der dem Künstler vorschwebt, und diesen allgemeinen Stoff wiederum bildet das unerschöpfliche Seelenleben des Menschen. Musik drückt die inneren und innersten Gefühle aus, Poesie gibt ihnen außerdem, daß sie sich selbst an der Schilderung der Gefühle beteiligt, die Beziehungen zur Außenwelt. Schon Lessing begründet die Anwendung der Instrumentalmusik aufs Drama, indem er behauptet, nur ein poetischer Zusammenhang, nur die Entwicklung einer Handlung rechtfertige die Modulationen der absoluten Musik. Wenn nun die Musik nur Gefühlssprache sein, einen äußeren Vorgang direkt nicht schildern kann, so beschränkt sie allerdings die Wahl des dichterischen Gegenstandes. Dieser muß fortlaufend Ursachen zur Entwicklung von Gefühlen enthalten, und da geschichtliche Stoffe der Auflösung ins Gefühl teilweise widerstreben, so wendet sich Wagner mehr und mehr zum Mythus. Er brachte es aber auch selbst zustande, einem

historischen Inhalte lauter rein menschliche Seiten abzugewinnen (Meistersinger). Auch auf die dramatische Technik hatte die Musik bei Wagner insofern Einfluß, als die Darlegung der inneren Motive zur Hauptsache wird und eine dem bloßen Wortdichter oft befremdliche Ausdehnung erreicht; und fürs zweite insofern, als der Wortausdruck immer knapper und präziser gefaßt wird (Stabreim im Nibelungenring).

Musikalische Erfindung. Was nun die Form der Musik Wagners betrifft, so ist sie nach Erfindung und Gestaltung anderen als allen bisherigen Prinzipien unterworfen. Die Erfindung hat alle Willkür abgestreift und sich dafür an bestimmte Stoffe gebunden, sie ist objektiv geworden. Es ist unmöglich, den Grundzug der Wagnerschen Musik zu nennen, während sich die Musik früherer Meister zu ziemlich bestimmten Vorstellungen verdichtet hat. Die objektivsten Meister vor Wagner waren Bach, Mozart und Beethoven. Wenn der Komponist früher eine gleiche seelische Kraft in alle seine Werke ergoß, erfüllt Wagner jedes einzelne mit einer anderen; was früher das ganze Leben erfüllte, damit wird der Künstler innerhalb eines Stadiums seines Lebensweges fertig. Indem sich die Erfindung nach dem Stoff richtet, büßt sie an Selbständigkeit, Schönheit und Reichtum nichts ein; vielmehr treffen Wagners eigene Worte vollständig zu: „Ohne auf die Bereicherung des musikalischen Ausdrucksvermögens einzugehen, mußte ich dieses doch ganz von selbst ausdehnen durch die Gegenstände, um deren Ausdruck es mir zu tun war."

Neue Prinzipien der musikalischen Gestaltung. Größer als in Bezug auf Erfindung ist der Unterschied von der bisherigen Musik, wenn wir ihren formalen Aufbau betrachten. Den Schlüssel zu ihrem Verständnisse liefert die Vereinigung mit dem Drama. Ohne Drama folgt die Musik natürlich anderen Gesetzen, welche die sogenannte musikalische Formenlehre an die Hand gibt. Diese Formenlehre suchte Wagner psychologisch zu begründen, indem er die Formen der absoluten Musik auf die Beziehungen zwischen Mann und Weib, wie sie sich im Tanze ausdrücken, zurückführte. Die Tanzform sei Grundlage nach der Beethovenschen Symphonie geblieben. Im Scherzo habe er instinktiv die reale Grundlage der Symphonie noch berührt, in den übrigen Sätzen sich immer mehr von der Möglichkeit entfernt, zu seiner Melodie einen Tanz ausgeführt zu wissen, es müßte denn ein so idealer Tanz sein, daß er sich zum primitiven Tanze wie die Symphonie etwa zu einem Walzer verhielte. An Stelle des idealen Tanzes tritt nun bei Wagner die dramatische Aktion und so durfte er die Musik nach Analogie der dramatischen Aktion gestalten, wie sie der reine instrumentale Komponist nach Analogie des Tanzes gestaltete. Bildlich könnte man von einer neuen Wahlverwandtschaft reden, durch welche die Elemente der Musik in andere Verbindung als zuvor gebracht werden. Das Neue und Ungewohnte für den Zuhörer, und zwar gerade für den musikalischen, besteht darin, daß er genötigt ist, um den Aufbau dieser Musik zu verstehen, jederzeit die Synthese zwischen Poesie und Musik zu vollziehen. Hat man sich einmal daran gewöhnt, so wird gerade dieses produktive Spiel unserer Einbildungskraft tiefe Befriedigung gewähren. Das dramatische Element Wagners bewirkt eine freiere Reihenfolge der Motive. Nicht in leidenschaftlichen Akzenten, nicht in wilden Ausbrüchen liegt das Wesen der dramatischen Musik. Die Freiheit in der Behandlung der musikalischen Form ist in Wahrheit Einordnung in den Fortgang des Dramas und wird mit diesem als notwendig empfunden. Die Modulation hat Wagner nicht aus Raffinement so reich gestaltet, sondern sie psychologisch immer als das Maß der Entfernung einer Empfindung von der anderen behandelt. Während er im Rheingoldvorspiel 128 Takte in Es-dur bleibt, oder das Meistersingerthema mit einziger Ausnahme immer in C-dur bringt, moduliert er in Tristan so ziemlich in jedem Takt. Nach seinem eigenen Geständnis hat sich Wagner zunehmender Vorsicht in der Modulation befleißigt. Auch die Instrumentierung ist im Grunde einfacher als bisher, obwohl sie viel reicher erscheint und dies auch ist. Es handelt sich auch hier wieder um das Verhältnis der Musik zum Drama; dieses bot ihm die größte Fülle von Empfindungen — aber zu deren Charakterisierung sind jedesmal die einfachsten und vernünftigsten Mittel angewendet. Vielerlei war das Auszudrückende, einfach und schlicht der Ausdruck. Die musikalische Behandlung der Themen, wie sie unter den Schulnamen Verkleinerung, Vergrößerung, Engführung, Umkehrung, bekannt ist, hat Wagner reichlich angewendet, aber stets im psychologischen Sinne; nicht jedes Thema legt er auf den kontrapunktischen Seziertisch und nicht alle kontrapunktischen Schnitte nimmt er an ihm vor (die größten Meister hatten dies auch nicht getan), er wartet ab, bis das Drama den entsprechenden Ausdruck fordert.

Leitmotiv. An die Art des Symphonikers erinnert die Wiederkehr bestimmter Motive. Insofern diese den Zuhörer durch alle Empfindungen, die der Dichter in seinen Stoff gelegt hat, hindurchleitet, heißen sie Leitmotive. Sie sollen nicht dazu dienen, Personen oder Situationen schablonenhaft zu zeichnen; — zu dieser falschen Meinung hat allerdings der Umstand beigetragen, daß eine Masse von „Führern" den Zuhörer mit einem Gedächtnisstoff zu belasten droht, der gerade hinreicht, Frische und Unbefangenheit des Genusses zu nehmen. Dagegen

wird sich ohne Einpaukung der Leitmotive der künstlerische Genuß einstellen, sobald man weiß, worauf man bei deren Erfassung zu achten hat. Das erste ist, daß man sich den Zusammenhang zwischen Motiv und Handlung herzustellen gewöhne. Wagner macht dies sehr leicht, indem er gleich in den Anfangszenen die Motive so oft wiederholt, daß sie der Erinnerung nicht bloß eingeprägt, sondern förmlich eingegraben sein müssen. Womöglich führt er die Motive durch die Singstimme ein, so daß ihr Gehalt in Worten verdichtet in uns weiterlebt. So die Bitte der Rheintöchter „Gebt uns das Gold", die im Siegfried und in der Götterdämmerung eine so bedeutende Wirkung ausübt. (Ausnahme von dieser Regel haben ihren guten Sinn). Bei normaler Gedächtniskraft wird der Zuhörer im Laufe der Handlung bei Wiederkehr der Leitmotive sich ihrer Bedeutung zu erinnern wissen. Wagner rechnet dabei mit zwei Grundgesetzen der Psychologie; das erste ist das der Ideenassoziation, das zweite besteht darin, daß wir bei Reproduktion einer Empfindung die ursprüngliche nicht mehr vollständig, sondern nur abgeschwächt, oder mit anderen vermischt wiederherstellen können. Wie im Leben, so sind im Drama zwei ganz gleiche Szenen und Stimmungen undenkbar. Wenn also die Leitmotive zuerst die volle seelische Bewegung in Beziehung auf einen Gegenstand ausdrücken, geben sie durch die Erinnerung hindurch alle folgenden Male einen Schatten, einen Teil, eine Abart, eine Nüancierung der ursprünglichen Erregung; namentlich aber spielt die Mischung mit anderen Empfindungen die größte Rolle; in letzterer besteht die psychologische Rechtfertigung der Polyphonie, die natürlich in den letzten Akten der Dramen am kompliziertesten ist. Und endlich wie eine Empfindung trotz öfterer Anfrischung zuletzt an die Grenze der bloßen Vorstellung herabsinkt, so werden die Leitmotive zuletzt nur noch Blitze gleichsam von Empfindungen in unserer Seele vorüberjagen lassen. Der Abstufungen zwischen der ursprünglichen Empfindung und der rein begrifflichen Vorstellung sind unendliche.

Orchester und Wortsprache. Das allgemeine Verhältnis der Orchestermusik zur Wortpoesie ist bei Wagner sehr mannigfaltig. Nehmen wir den Fall, die Musik habe eine einzelne Person zu charakterisieren. Beim ersten Auftreten kann die Musik die Eigenschaften einer Person vor jeder Wortäußerung fühlbar machen. Wenn die Person selbst das Wort ergreift, so kann die Musik die Erregung vor, während oder nach der Rede kennzeichnen; sie kann dabei die Gebärden erklären usw. Der Möglichkeiten sind hier unendlich viele, je nachdem der Gefühlsgehalt der Worte verstärkt, mit Vergangenem und Zukünftigem in Beziehung gebracht, als wichtig unterstrichen, als unwichtig verwischt werden soll. Die Musik kann auch etwas dem Wortausdruck Widerstreitendes zu fühlen geben, die wahren Gesinnungen aufdecken. Bei längeren Reden, bei Erzählungen kann die Musik selbst in den Pausen der Rede das Erzählte weiterspinnen. Sie kann die Wirkung des gesprochenen Wortes auf den Gegenspieler hervortreten lassen, ehe dieser die Gegenrede anhebt; das hastige Einfallen aufs Stichwort ist unmöglich. Nicht überall wird dies der Fall sein, aber im allgemeinen hat die Musik das Bestreben, das Tempo der Handlung zum Zweck der inneren Motivierung zu dehnen.

Nun kann es oft genug vorkommen, daß das Seelenleben einer Person im Drama gar nicht des Wortausdrucks bedarf, weil das Wort überhaupt unwahr und unschamhaft wäre, oder weil man vergebens nach dem Wortausdruck ringt. Hier gerade, während des stummen Spiels, tut sich die Macht der Musik am gewaltigsten kund. Die Gebärde, ja die Bühnenszene kann auch vollständig fehlen, z. B. in der Einleitung zum 3. Akt der Meistersinger, wo Hans Sachs im Kampf mit sich selbst geschildert ist. Noch eine Stufe tiefer reicht die Musik, wenn sie die kaum bewußten Ahnungen, ja das unbewußte selbst, das unterhalb der Bewußtseinsschwelle der handelnden Personen liegt, dem Zuhörer vermittelt. So in der Walküre, wo Siegmund und Sieglinde von ihrer Abstammung reden und das Orchester das Wotanmotiv bringt.

Wie behandelt die Musik des weiteren solche Szenen, in denen die Worte der handelnden Personen nicht so beschaffen sind, daß ihr Gehalt im einzelnen von der Musik aufgeschlossen werden müßte? Hier hält die Musik eine einheitliche Stimmung fest und über dem symphonisch behandelten Orchester bewegen sich die Singstimmen für sich frei und unabhängig. Die zahlreichsten Beispiele finden sich in den Meistersingern. (Begrüßungsszene der Meistersinger usw.) Sobald überhaupt mehr als zwei Personen auf der Bühne sind, erwachsen der Musik andere Aufgaben. Hier entfaltet sie namentlich ihre polyphonen Möglichkeiten und zwar die Stimmungen einzelner Personen gleichzeitig auseinanderhaltend, oder im Widerstreit zeichnend (Quintett — die zwei ersten Finales der Meistersinger).

Orchester und dichterische Ideen. Das Verhältnis der Musik zur Poesie des ganzen Stoffes ist bei Wagner ebenfalls ein sehr enges. Es gibt ja Ideen genug, die dem sprachlichen Ausdruck unerreichbar, nur durch besondere Gestaltungen des Bühnenbildes sich darstellen lassen. Es handelt sich hier allerdings bei Wagner um etwas Neues, zu dem sich bei Schiller nur die Keime finden. Wir meinen nicht die genaue Uebereinstimmung der Szenerie mit dem Charakter der dargestellten Handlung, sondern die Darstellung der Handlung durch das Bühnen-



P. Tschaikowsky

Peter Iljitsch Tschaikowsky,

geb. 25. Dez. 1840 auf dem Hüttenwerke Wotkinsk
im Gouvernement Wiätka,
gest. 6. Nov. 1893 in Petersburg.



Joseph Joachim Raff,

geb. 27. Mai 1822 in Lachen am Züricher See,
gest. 25. Juni 1882 in Frankfurt a. M.

bild selbst. Beispiele hierfür sind das Aufleuchten des Rheingoldes in der Wasserflut, das Erglühen des Grales im Abendmahlskelch; wenn dort das gewaltig Verlockende des Goldes, so ist hier die lichtspendende Macht des Göttlichen symbolisiert. Beide Vorgänge wirken so ursprünglich, wie die Beschreibung durch Worte innerhalb des Dramas es niemals vermocht hätte. Zu solchen Vorgängen schreibt Wagner eine Musik, die eben das hörbar werden läßt, was jene sichtbar machen: die naive Lust am Schein des Goldes, den sehnsüchtigen Aufblick zum Göttlichen. Ein inneres Erleben, den Fortgang einer Handlung stellt Wagner ferner dar, indem er das ganze Bühnenbild in Bewegung gibt. Im Parsifal verwandelt sich der Wald vor unseren Augen in den Gralstempel, ein Bild des Suchens nach jenem ersehnten Reich, worin der Mensch zu gesunden hofft; dieses Suchen, bald zaghaft, bald zuversichtlich, dann wieder schmerzlich und beschwerdevoll, bildet den Inhalt der Musik zu jener Verwandlungsszene. Auch bei ruhigen Bildern ist Wagner sehr erfinderisch und auch das Unbewegliche weiß er durch die Musik für unsere Seele in leise Bewegungen überzuführen (Karfreitagszauber im Parsifal). Die Natur überhaupt gewinnt in seiner Musik Sprache: die wogende Rheinflut, das prasselnde Feuer der Waberlohe, Gewitter und Regenbogen, alles wird durch Musik unserem Gefühl nahe gebracht.

Es gibt endlich eine Reihe von Ideen, die das Drama weder in sprachlichen, noch in bildlich sichtbaren Gestalten ausprägt; ihr Sinn wird sein, die unsichtbaren Zusammenhänge zwischen den Teilen der Handlung herzustellen, oder auf diese selbst, ehe sie beginnt vorzubereiten. Hierauf begründet sich die Einschaltung von musikalischen Zwischenspielen, die als Vorspiele zu den einzelnen Akten von Wagner jedesmal in streng psychologischem Sinne ausgedacht sind. Manche Vorspiele geben den Inhalt der Handlung in konzentriertester Form, manche bereiten auf die unmittelbar folgende Szene vor, manche führen die vorhergegangene Entwicklung in unzweideutiger Weise fürs Gefühl weiter, noch andere dienen zur Ueberbrückung eines größeren Zeitabstandes mit seinem reichen Inhalt, den auf der Bühne vorzuführen der ganze Charakter des Dramas verböte (Vorspiel zum 3. Akt in Tannhäuser und Parsifal). In diesen Vor- und Zwischenspielen (man vergleiche z. B. den 1. Akt der Götterdämmerung) folgt die Musik den Formgesetzen der sogenannten absoluten Musik und man wird keinen schroffen Uebergang oder unverständlichen Sprung wahrnehmen.

Vokalmusik. — Singstimme. Als Ausgangspunkt für die Beurteilung der Vokalmusik, insbesondere der Behandlung der Singstimme bei Wagner hat man ebenfalls das Drama, nicht die Oper zu nehmen. Das Drama ist eigentlich aus unterschiedlichen Stilgattungen zusammengesetzt. Unter Beibehaltung der gewohnten Bezeichnung unterscheiden wir zwischen epischen, lyrischen und dramatischen Bestandteilen. Dramatisch im engeren Sinne nennen wir den Augenblick, in dem Leidenschaften oder Charaktere aneinanderprallen. Um solche Augenblicke verständlich zu machen, muß der Dichter die Personen ihre Zustände und Absichten auseinandersetzen lassen und dabei mag er sich unwillkürlich der epischen Schilderung nähern. Will er die dramatischen Augenblicke noch spannender vorbereiten, so fügt er Einlagen lyrischen Charakters hinzu, welche die dramatische Wirkung sehr wohl verstärken können, wenn das Maß der Spannung richtig berechnet ist. Dem Schauspieler ist es dann überlassen, die epischen, lyrischen und dramatischen Momente durch sinngemäße Deklamation zu unterscheiden. In ihr ist enthalten, was der Schauspieler nach Maßgabe seiner Kräfte an seelischem Ausdruck (durch Klangfarbe der Stimme usw.) hervorzubringen vermag. In den dramatischen Stellen wird sich die Stimme, wenn wir ihr genau lauschen, oft durch gewisse Intervalle bewegen, deren Folge sich dem musikalischen Ohr von selbst einprägt. Hievon geht Wagner aus: er fixiert den Ausdruck der dramatischen Stellen ein für alle Male mit Hilfe der Notenschrift. Dabei ist klar, daß von „Melodie" keine Spur vorhanden zu sein braucht, und die Noten nur das Gefäß bilden, in dem die richtige Reihenfolge der Intervalle anfbewahrt wird. Man darf nicht ignorieren, daß unsere moderne Melodie in der anmutigen Zerlegung der beiden Tongeschlechter besteht und das Gefühl der Harmonie voraussetzt. Mit der Zergliederung der Tongeschlechter hat aber der Ausdruck menschlicher Leidenschaften gewiß nichts zu tun. Es ist also wahr und ganz am Platze, daß die dramatischen Höhepunkte bei Wagner ohne „Melodie" sind. Aehnlich steht es mit den epischen Bestandteilen, nur daß den musikalischen Intervallen im Musikdrama größerer Spielraum gestattet wird als im gesprochenen; dies rührt daher, daß der Gesang die deklamatorischen Akzente nicht bloß an der Betonung, sondern auch an den Intervallen messen darf, während ja der Schauspieler sich hütet, zu „singen". Es soll nun nicht behauptet werden, daß die dramatischen und epischen Teile überhaupt ohne künstlerische Linien seien; die Singstimme beschreibt immer melodische Linien, nur sind dieselben von der Sprache abgeleitet und haben mit der musikalischen „Liedform" kaum etwas gemeinsam. Diese gewöhnliche Form der Melodie, die sich durch Einschnitte in verschiedene Wiederholungen gliedert, läßt Wagner in den lyrischen Bestandteilen des Dramas zur vollsten Geltung kommen.

Hier hat er eine Fülle jener Melodien ausgeschüttet, die auch abgelöst von den Worten gefallen müssen. Man ist erstaunt, wieviel Melodie im alten Sinne auch in den lyrischen und epischen Teilen steckt. Wagner übersah nämlich keineswegs die Vorteile, die aus einer Verbindung der ausdrucksvollen Rede mit den Schönheiten des melodiösen Gesangs hervorgingen.

Chor, Lied, Duett usw. Aehnlich, wie die einzelne Singstimme behandelt Wagner den Chor. Es ist auch in den späteren Werken keine Seltenheit, daß dieser in den bisherigen geschlossenen Formen der Musik sich bewegt. Andrerseits stuft er sich je nach der dramatischen Situation zu unmittelbaren Aeußerungen bewegten Lebens bis zu täuschenden Echtheitseindrücken ab; denn wenn wir die Mannen in der Götterdämmerung, oder die Meistersinger durcheinander singen hören, so haben wir nicht mehr die Empfindung eines absichtsvollen Gesangs, sondern den Eindruck unmittelbaren Lebens. Die Anwendung der einen oder anderen Gattung von Gesang hängt natürlich wieder vom Drama ab und ebenso ist es das Drama, welches die Anwendung aller in der Oper so beliebten Vokalformen, wie des Duettes, Terzettes 2c. motiviert. So finden sich solche Formen z. B. überall, wo der Wortdichter Musik innerhalb des Dramas vorgesehen hätte; einige Beispiele: Die Meistersinger enthalten von Walther drei förmliche mehrstrophige Lieder, von Sachs das Schusterlied, von Beckmesser das Ständchen, an Chören die der Lehrbuben, der Zünfte, des Volkes, den oratorienartigen Choral „Wachet auf", das Quintett. Der Ring hat die Rheintöchter-Terzette, Duette zwischen Siegfried und Brünnhilde, Siegfried und Gunther; das Lied ist vertreten durch Siegmunds Lenzeslied, durch Siegfrieds Schwertlieder, durch Mimes Erziehungslied 2c.; der Reichtum an Chorliteratur in Parsifal ist bekannt. Betrachtet man diese Proben bisheriger Vokalmusik, so ist an Wagners Erfindungskraft nicht zu zweifeln. Mit Mozart teilt Wagner das Bestreben, die Melodie als charakteristischen Ausdruck des Wesens einer Person, des Wesens einer Kategorie von Menschen zu treffen und Wagner erhöht die Wirkung der Melodien dadurch, daß er stets den Moment abwartet, in dem sie der dichterische Plan, das psychologische Bedürfnis verlangt. Man könnte sagen, das Lied hat im Drama um seine Existenz gleichsam zu kämpfen und gelangt nur da zum Vorschein, zur Blüte, wo es absolut notwendig ist. So kann man sich überhaupt die Vereinigung von Künsten, die Wagners Ideal war, gewissermaßen durch Selektion vorstellen. Zur Psychologie des Gesanges wäre noch hinzuzufügen, daß jede Liedäußerung einen freieren Seelenzustand voraussetzt, als der sogenannte Sprachgesang. Der Ausbruch der Leidenschaft, bei dem die Seele stark affiziert ist, wird unmelodisch. Sobald sich die Seele äußeren Eindrücken in Ruhe hingibt, oder wenn sie eine andere Seele erfreuen, gewinnen, überzeugen, verlocken möchte, da ist das Lied ihr natürlichster Gefühlsausdruck. Im allgemeinen trifft man deshalb bei Ueberredungs- und Verlockungsszenen bei Wagner am ehesten auf sogen. absolute Melodien (Fricka: „Deiner ew'gen Gattin heilige Ehre"; Kundry: „Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust" u. a.)

Wagners erste Werke. Wagners Jugendwerke, die noch gänzlich im Stil der alten Oper bleiben, wollen wir nur kurz berühren. Die „Feen" dichtete er nach dem Märchen „Die Frau als Schlange" von Gozzi, 1833 in Würzburg. Die Oper wurde von Leipzig abgewiesen und nur die Ouvertüre einmal in Magdeburg gespielt, wo Wagner 1834 Musikdirektor war. König Ludwig II. behielt später für München das Aufführungsrecht der Feen vor, auf deren Tantièmen Wagner verzichten mußte, nachdem er für das Bayreuther Theater Vorschüsse aus der Kasse des Königs empfangen hatte. 1888 wurde sie in München zum erstenmal gegeben und bildet seitdem dort ein Repertoirstück (seit einiger Zeit auch in Prag). Die Oper behandelt die Geschichte einer Fee, die für den geliebten Mann der Unsterblichkeit entsagen will, diesem aber harte Prüfungen auferlegen muß, bevor sie vereinigt werden. Bei Gozzi war die Fee in eine Schlange verwandelt und wurde durch den reuigen Geliebten mit einem Kuß erlöst und zum Weibe gewonnen. Wagner setzte dafür die Entzauberung durch Gesang und die Aufnahme in die Wonnen der Unsterblichkeit. Schon in den Feen (2. Akt!) tritt Wagners stilistische Meisterschaft zutage, welche Aktion und Musik aus einem Guß gestaltet.

Die zweite Jugendoper heißt „Das Liebesverbot" oder „Die Novize von Palermo". 1834 wurde der Plan entworfen und 1836 fand in Magdeburg eine einzige Aufführung statt, die in jeder Hinsicht verunglückte. Da die Partitur bis jetzt nicht veröffentlicht ist, kann man sich auch kein Urteil bilden. Nach Wagners eigenem Geständnisse war er mit diesem Stück, das Shakespeares „Maß für Maß" in einen regelrechten Operntext von ziemlich freier, ja frivoler Tendenz umwandelte, auf eine etwas abschüssige Bahn geraten. Erst die folgende Oper sollte seinen künstlerischen Charakter für immer befestigen.

Rienzi, der letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Akten.

Erste Aufführung: 20. Oktober 1842 in Dresden.

Personen:

Nola Rienzi, päpstlicher Notar, T.
Irene, seine Schwester, S.
Stephano Colonna, Haupt der Familie Colonna, B.
Adriano, sein Sohn, S.
Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini, Bar.
Raimondo, päpstlicher Legat, B.
Baroncelli, römischer Bürger, T.
Becco del Vecchio, röm. Bürger, B.
Ein Friedensbote, S.

Schauplatz: Rom; Zeit: um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Entstehung und Bedeutung des Werkes. Schon im Sommer 1837 dachte Wagner daran, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Die Komposition wurde in Riga begonnen, in Paris vollendet und von dort im Herbst 1840 nach Dresden gesandt. Die erste Aufführung daselbst hatte die Berufung Wagners zum Nachfolger Webers an der Dresdener Oper zur Folge. Rienzi hatte viel größeren Erfolg als die späteren Werke, weil sich Wagner hier noch in den Traditionen der Oper bewegte und dem Verständnis des Publikums nichts Neues zumutete. Trotz mancher Schwäche, trotz der Aufdringlichkeit, mit der sich manche lärmende Szene abspielt, verdient Rienzi als ein Werk von ernstem und großem Streben gewürdigt zu werden. Der erste und letzte Akt namentlich wird auch heute seine Wirkung nie verfehlen. Da die Bedeutung Rienzis durch Wagner selbst so weit überholt wurde, so nimmt das Werk naturgemäß, was die Zahl der Aufführungen und das Interesse des Publikums anbelangt, eine untergeordnete Stellung ein; aber solchen gegenüber, die dem Schöpfer zu schmeicheln glaubten, indem sie Rienzi als verfehlt nnd längst abgetan bezeichneten, regte sich bei Wagner das Vatergefühl, das ihm auch dieses Werk teuer machte, in deutlicher Weise.

I. **Akt.** Die Ouvertüre enthält als drei Haupttemen Rienzis Gebet, das zu Anfang des 5. Aufzuges wiederkehrt, die Hymne, mit der er im 3. Aufzug die Römer zur Schlacht führt, und den Jubelchor des Volkes aus dem Finale des 2. Aufzugs. Wenn der Vorhang aufgeht, bietet sich uns ein charakteristisches Bild aus den Zeiten patrizischer Mißwirtschaft der Stadt Rom. Die Orsini wollen Irene entführen, die Colonna treten ihnen entgegen und der junge Adriano rettet die Bedrängte. Raimondo, der päpstliche Legat, sucht vergebens die Streitenden zu trennen; auch das Volk mischt sich in den Tumult. Rienzis Auftreten gebietet Ruhe. Er imponiert den Nobili durch die Kraft seiner Rede, wenn sie ihn auch für seine schön studierte Rede bespötteln, und verabreden, ihren Streit vor den Toren der Stadt auszufechten. Diese Abwesenheit der Patrizier benutzt Rienzi, um den entscheidenden Schlag zu führen. Er lädt das Volk ein, auf der Trompete Ruf zu erscheinen, gewinnt auch Adriano und verkündet bei Tagesanbruch unter dem Schutze der Kirche seinen Römern die Freiheit.

Im II. **Akt** wird das Friedensfest gefeiert, das der liebliche Gesang der Friedensboten einleitet. Die Nobili aber sinnen Verrat: umsonst sucht Adriano seinen Vater umzustimmen. Rienzi läßt als Festspiel seinen Römern den Tod der Lucretia vorführen. Dieses Festspiel darf auf der Bühne nicht durch den bloßen Waffentanz ersetzt werden, da es sonst auf die Stufe des Ballets herabsinkt. Gerade die Geschichte der Lucretia soll den Römern den Wert heldenhafter Tugend versinnbildlichen. Nun benützen die Patrizier den Augenblick zum Attentat. Rienzi bleibt unverwundet und erbittet von dem aufgeregten Volke die Begnadigung der Mörder, wovon er wahre Versöhnung erhofft.

Der III. **Akt** enthält den siegreichen Kampf gegen die rachsüchtigen Patrizier; Adriano schwört an der Leiche seines Vaters Rache.

Im IV. **Akt** kommt die Empörung gegen Rienzi zum Ausbruch. Als vollends die Kirche den Bannfluch gegen den Tribunen und seine Anhänger schleudert, da flieht das Volk und Rienzi steht allein. Nur Irene hält trotz Adrianos bei ihm aus.

Der V. **Akt** beginnt mit Rienzis Gebet; Irene und Adriano trennen sich. Zum letztenmal tritt der Tribun vor das Volk, kann es aber nicht mehr umstimmen, sondern wird samt Irene und Adriano unter den Trümmern des in Brand gesteckten Kapitols begraben. Der wirkungsvolle letzte Akt kann nur bei ungekürzter Aufführung zur Geltung kommen.

Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in 3 Aufzügen.
Erste Aufführung: 2. Jan. 1843 in Dresden.

Personen:

Daland, ein norwegischer Seefahrer, B.
Senta, seine Tochter, S.
Erik, ein Jäger, T.
Mary, Sentas Amme, M.S.
Der **Steuermann** Dalands, T.
Der **Holländer**, Bar.
Matrosen des Norwegers.
Die Mannschaft des fliegenden Holländers, Mädchen.

Schauplatz: Die norwegische Küste.

Entstehung. Noch vor Vollendung des Rienzi hatte Wagner den Sagenstoff, der sich an die Gestalt des fliegenden Holländers knüpft, kennen gelernt. Im Sommer 1839, während der Ueberfahrt von Riga nach London, wurde ihm die Sage vollends verlebendigt. Im Sommer

1841 schrieb er in Paris in wenigen Wochen Text und Musik der neuen Oper. Der Erfolg war ein sehr matter gegenüber Rienzi.

Motive und Form der Ouvertüre sind vollständig durch die poetische Idee bestimmt. Wagner selbst hat im 5. Band der gesammelten Schriften eine programmatische Erläuterung gegeben. Die Ouvertüre bietet das erste Beispiel einer Verwertung starker Natureindrücke, wie wir einer solchen fast in jedem späteren Werke begegnen werden. Wer jemals auf dem Meere gefahren ist und kurz darauf den fliegenden Holländer gehört hat, wird sich dem Eindruck der Kühnheit und Wahrheit der musikalischen Schilderung des Meeres nicht entziehen können.

I. Aufzug. Der norwegische Seefahrer Daland ist infolge eines Sturmes in eine Bucht nahe seiner Heimat verschlagen worden. Nachdem seine Mannschaft zur Ruhe gegangen, taucht das Schiff des Holländers auf und wirft gegenüber Anker. Der Holländer selbst begibt sich ans Land und gibt seinen qualvollen Gefühlen Ausdruck: alle sieben Jahre darf er das Heil suchen, aber nie ist es ihm geworden, da er die ersehnte Treue eines Weibes noch niemals entdecken durfte. So glaubt er sich der Strafe für seinen frechen Trotz, dessen er sich einstens schuldig gemacht, rettungslos verfallen; kein Tod scheint sich seiner zu erbarmen, nur das jüngste Gericht ist es, von dem er seine eigene Vernichtung hofft. Daland kommt herbei, als es Tag geworden, befragt den Fremden nach seiner Herkunft und ist erstaunt über die reichen Schätze des Holländers, der nur die Frage an ihn richtet, ob er eine Tochter habe. „Sie sei mein Weib," ruft er nach Dalands bejahender Antwort aus.

Der II. Aufzug spielt in Dalands Hause. Die Mädchen sitzen am Kamin und begleiten ihr Spinnen mit Gesang, (Spinnerlied); nur Senta ist in Träumerei versunken und betrachtet fortwährend das Bild des fliegenden Holländers, das im Zimmer hängt. Seine Geschichte kennt sie und fühlt das innigste Mitleid mit dem bleichen Manne. Die Mädchen necken Senta mit Eriks Eifersucht, sie aber singt selbst die Ballade. Diese Ballade, welche die Hauptmotive des Holländers und seiner Erlösung bringt, bildet den dramatischen Wendepunkt, denn klar tritt Senta mit ihr das Bewußtsein ihrer Mission vor die Seele. In dem Augenblick, als Senta ausruft: „ich sei's, die dich durch ihre Treue erlöse," erscheint Erik und meldet, daß Daland heimkehrt. Bald muß er erkennen, daß Senta für ihn verloren ist und verzweifelnd stürzt er fort. Nun erscheint der Holländer selbst unter der Tür und nach Dalands Entfernung legt Senta das Gelübde der Treue bis zum Tode ab.

Der III. Aufzug versetzt uns wieder ans Meer. Auf Dalands Schiff wird die Heimkehr gefeiert, Mädchen bringen den Matrosen Speise und Trank. Einen unheimlichen Gegensatz zu dem Festjubel bildet die gespenstische Stille der Bemannung des fliegenden Holländer-Schiffes. Endlich wird es auch auf diesem lebendig; ein Sturm beginnt, und ein wildes Lied tönt herüber. Packend ist nun die Szene, wie sich die einheimischen Matrosen durch lautes Singen ihre Angst verjagen wollen, schließlich aber unter dem gellenden Hohngelächter ihrer Gegner in die Kajüte fliehen. Dann ist wieder alles still. Senta und Erik treten auf; Erik ergeht sich in heftigen Vorwürfen. Der Holländer kommt dazu, glaubt sich getäuscht und will durch sofortige Trennung Senta vor dem Los ewiger Verdammnis bewahren, das alle trifft, die ihm die Treue gebrochen. Augenblicklich sticht er in See; da reißt sich Senta von Daland und Erik los und stürzt sich von einem Felsenriff ins Meer, „treu bis zum Tod". Das Schiff des Holländers verschwindet und beide Gestalten schweben verklärt unter den Klängen des Erlösungs-Motivs zum Himmel empor.

Der Stoff. Der fliegende Holländer ist das erste Werk, in dem Wagner eine Volkssage dramatisiert hat. Wagners einzige Quelle war außer den Erzählungen der Matrosen selber, Heinrich Heines Erzählung in den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski (1834 im Salon 1. Band erschienen). Heine bringt den Zug der Erlösung durch das Weib, der Wagner sehr sympathisch berühren mußte. Senta ist frei von krankhafter Sentimentalität; sie ist ein starker, mutiger Charakter, der mit voller Hingabe die Konsequenzen einer Begeisterung für die Rettung eines fremden Mannes zu ziehen unternimmt. Ihr Vater Daland darf als einfache, nüchterne Seemannsnatur weder ins Lächerliche, noch ins Abstoßende gezogen werden. Erik ist nicht schmachtend, sondern leidenschaftlich darzustellen. Die Empfindungen des fliegenden Holländers mußten damals in der einsamen Pariser Zeit, als Wagner in die schwersten äußeren Bedrängnisse geriet, wie von selbst aus dem eigenen Leben des Künstlers hervorquellen. Hier, wie bei allen späteren Werken ist die Wahrnehmung zu machen, daß Wagner in planvollem Instinkte stets denjenigen Stoff ergriffen hat, der seiner jeweiligen Lebenslage am meisten entsprach. Es wäre schwer einzusehen, wie er die Gestalten der Sage den modernen Menschen so klar und ergreifend hätte herzaubern können, wenn er sie nicht mit eigenem Empfinden getränkt hätte.

Die Musik zum fliegenden Holländer ist noch nicht ganz frei von unbedeutenden Stellen, aber sie hat gegenüber Rienzi in formaler Beziehung einen großen Fortschritt vollzogen. Die einzelnen „Nummern", wenn sie auch noch die alten Benennungen

tragen, gehen vollständig ineinander über und sind in ihrer Reihenfolge einzig durch die Gesetze der dramatischen Handlung bestimmt.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Handlung in 3 Aufzügen.

Erste Aufführung: 19. Okt. 1845 in Dresden. In veränderter Fassung zum erstenmal aufgeführt in Paris 13. März 1861. Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 22. Juli 1891 (nachher noch 1892 u. 1894).

Personen:

Hermann, Landgraf von Thüringen, B.
Tannhäuser, T.
Wolfram von Eschenbach, Bar.
Walther von der Vogelweide, T.
Biterolf, Bar.
Heinrich der Schreiber, T.
Reinmar von Zweter, B.
(Tannhäuser und ff. sind Ritter und Sänger),
Elisabeth, Nichte des Landgrafen, S.
Venus, S.
Ein junger Hirt, S.
Vier Edelknaben, S. u. A.
ferner thüringische Grafen, Ritter und Edelleute, edle Frauen, ältere und jüngere Pilger; Sirenen, Najaden, Nymphen und Bacchantinnen. Schauplatz der Handlung: 1. Aufzug: Das Innere des Hörselberges bei Eisenach. Dann ein Tal vor der Wartburg. 2. Aufzug: Auf der Wartburg. 3. Aufzug: Tal vor der Wartburg. Zeit: Im Anfang des 13. Jahrhunderts.

Entstehung. Im 4. Band der gesammelten Schriften schildert Wagner selbst, wie er dieses Drama in leidenschaftlicher Stimmung geschaffen habe; auch im 5. und 7. Band finden sich Ausführungen über das Werk. Auf seiner Rückreise aus Paris nach Dresden kam er an der Wartburg vorbei, und hier trat ihm das Volkslied vom Tannhäuser mit lebhafter Bestimmtheit vor die Seele. In Tiecks Bearbeitung hatte es auf ihn keinen Eindruck gemacht. Wer sich für die sagengeschichtliche Quelle interessiert, möge in Grimms deutschen Sagen (1865, Nr. 171) die Sage von Tannhäuser und den Bericht über den Sängerkrieg auf der Wartburg (Nr. 563) nachlesen. Die letztere Sage wurde schon im 13. Jahrhundert von einem thüringischen Dichter besungen, während das Volkslied von Tannhäuser, zunächst ohne allen Zusammenhang mit dem Sängerkrieg, aus dem 16. Jahrhundert stammt. Wagner kombinierte beides, indem er Heinrich von Ofterdingen mit dem Tannhäuser gleich setzte. Den Sitz der Frau Venus verlegte er in den Hörselberg bei Eisenach, wo nach dem Volksglauben auch Frau Holle (d. h. Holda) ihre Behausung hatte. So gewann Wagner den einheitlichen Schauplatz für seine Handlung und baute diese in voller Selbständigkeit auf.

Die Ouvertüre nimmt den Gang der Handlung voraus, indem sie mit dem Motiv des Pilgerchors einsetzt, um uns dann in die gegensätzliche Welt der Sinnenlust, in den Venusberg zu führen. Den üppigen Weisen entringt sich das Lied Tannhäusers an Venus, in welchem er sich zum Entschluß der Trennung aufrafft. Noch eindringlicher ertönt das Lied bei der Wiederholung, nachdem die süßesten Schmeichellaute ihn nicht betören konnten. Zum Schlusse ertönt wieder die schwirrende Musik des Venusberges; die Hinzufügung des Pilgerchors stammt aus der ersten Fassung. Die Gegensätze der Frömmigkeit und der Sinnenlust sind scharf herausgearbeitet und das Lied an Venus bringt in das musikalische Gebilde noch den Zug der Ritterlichkeit, der die historische Treue der Schilderung vervollständigt.

1. **Aufzug.** In der Pariser Bearbeitung vom Jahre 1861, in der die Ouvertüre unmittelbar in die Handlung überleitet, ist die Szene des Venusbergs ungemein reich ausgestattet. Die Franzosen wollten ihr Ballet haben, Wagner zeigte ihnen, was aus dem Ballet zu machen wäre. Wenn die Tänze ihren aufgeregten Charakter verloren, die Tanzenden sich entfernt haben, erhebt sich Tannhäuser, um mitten im Genusse müheloser Freude sich auf die Erde mit ihrem Kampf und ihren Schmerzen zu besinnen. Umsonst sucht ihn Venus zurückzuhalten. Das Lied, von dem sie den Preis ihrer Liebe erhofft, tönt ihr zugleich seinen Entschluß entgegen, aus ihren Armen zu fliehen. Den Zwiegesang zwischen Venus und Tannhäuser hat Wagner in der späteren Bearbeitung zum Zweck der psychologischen Motivierung verlängert. Tannhäuser ruft als endgültiges Entscheidungswort Maria an, bei deren Namen Venus mit ihrem ganzen Berge in die Tiefe sinkt und eine reine Frühlingslandschaft mit der Wartburg im Hintergrund sich um Tannhäuser breitet. Herdengeläute und der schlichte Gesang eines Hirten bringen eine eigentümliche kindliche Stimmung hervor. Es ist wie eine Rückkehr zur Mutter Erde, an die Brust der Natur selbst. In die Welt des Mittelalters versetzt uns dann der Gesang der Pilger, die nach Rom ziehen. Tannhäuser wird durch ihn an die Vorstellungen seiner Religion erinnert und macht seinem gepreßten Herzen mit einem ergreifenden Ruf an den Allmächtigen Erleichterung. Mit großer Kunst ist der Uebergang zur freudigen Stimmung der Schlußszene geschildert. In die verhallenden Klänge des Pilgerchores mischen sich die Jagdhörner des Landgrafen Hermann. Die Ritter finden Tannhäuser betend, erkennen ihn und fordern ihn auf, in ihre Mitte zurückzukehren. Wolfram verkündet

ihm den Eindruck, den er bei Elisabeth hinterlassen habe, und wie zuvor das Zauberwort der Maria Tannhäuser aus dem Venusberge befreit hatte, so bestimmt jetzt der bloße Ruf: „Bleib bei Elisabeth" den Zögernden zur Rückkehr in seine frühere Umgebung, welcher er in ungestümem Lebensdrange einstens entwichen. In freudigem Jubel klingt der erste Aufzug aus. („Ha, jetzt erkenne ich sie wieder, die schöne Welt, der ich entrückt" wird als Leitmotiv verwendet.)

Der 2. Aufzug führt uns die Halle der Wartburg vor Augen, in welcher sich nun der Sängerkrieg abspielen soll. Zum erstenmal seit der Entfernung Tannhäusers begrüßt Elisabeth die Halle. Kein Zweifel, um ihretwillen ist er zurückgekehrt und ihm wird sich ihr jungfräuliches Herz erschließen, Tannhäuser naht; überwältigt von der Frische und Reinheit Elisabeths, weicht er allen Fragen über Grund und Ort seines langen Verbleibens ganz von selbst aus, indem er glaubt, durch den jetzigen Augenblick von allem Druck der Vergangenheit endgültig befreit zu sein. Elisabeth auf der andern Seite, deren freudige Erregung schon im musikalischen Vorspiel zum 2. Aufzug zum Durchbruch gelangt ist, redet in der zartesten und zugleich feurigsten Weise von der Erfüllung ihrer halb unbewußten Wünsche.

Der Musiker wird namentlich vom Gesang der Elisabeth sich innig gerührt fühlen: der natürliche Tonfall der Rede, wie sie einem jungfräulichen Mädchen eignet, ist so wahrheitsgetreu in die melodischen Linien des Gesangs gefaßt, daß man den Uebergang der (tanzartigen) „Melodie" in den ausdrucksvollen Sprachgesang kaum inne wird.

Nach Tannhäusers Weggang tritt der Landgraf auf, der in freudiger Erwartung der Liebe zwischen Elisabeth und Tannhäuser gerade die Liebe selbst zum Thema des bevorstehenden Sängerwettstreits bestimmt. Die edlen Frauen und Männer ziehen in die Halle ein und preisen des Landgrafen Kunstsinn. Eine pompöse Musik begleitet diese Szene. Die Psychologie des Wettgesangs ist nun tief bedeutsam. Die Sänger Wolfram, Walther, Biterolf, spenden der Liebe ihr mittelalterliches Lob. In Tannhäuser steckt der Hellene, dessen Ideal ein ganz anderes ist. Durch den Widerspruch herausgefordert, vergißt Tannhäuser die ganze gegenwärtige Lage und stellt den Rittern sein Ideal entgegen, das in gewissem Sinne im Venusberg erreicht war. Mit welchem Schlag diese Eröffnung auf Elisabeth wirken mußte, hat er nicht bedacht. Sie ist im tiefsten verletzt, behält aber so viel Fassung, daß sie den geliebten Mann, der sich in ihren Augen selbst geschändet hat, gegen den Ansturm der Ritter verteidigt. Tannhäuser wiederum erliegt den religiösen Gefühlen der Reue und Zerknirschung, in die ihn das Auftreten Elisabeths zurückwerfen mußte. In Rom hofft er für sein geängstigtes Herz Erlösung zu finden.

Der leidenschaftliche Gesang der zur Heroine gewordenen Elisabeth ist wiederum sehr ergreifend. Eine meisterhaft angelegte Steigerung, oder vielmehr Besänftigung bildet das große Ensemble der Ritter, Elisabeths und Tannhäusers. Die musikalischen Aeußerungen des Schmerzes sind von furchtbarer Kraft und Wahrheit.

Das Vorspiel zum 3. Aufzug schildert Tannhäusers Pilgerfahrt: wie die Kuppel des Peterdomes erhebt sich in der Musik das Gnadenfest-Motiv mit imposantem Klange der Blechbläser; Tannhäuser aber bleibt ohne Entsühnung. Die offene Bühne zeigt den gleichen Schauplatz wie der Schluß des 2. Aktes, nur ist es Herbst geworden und die Stimmung ist trüb-melancholisch. Elisabeth liegt vor einem Marienbilde im Gebet hingestreckt; ihr naht sich der teilnehmende Wolfram, der nun Zeuge ihres Seelenkampfes wird. Die Pilger kehren nämlich aus Rom zurück und Elisabeth sucht Tannhäuser unter ihnen. Sie findet ihn nicht und ergießt nun ihr Gefühl in ein inniges, einfaches Gebet: die „allmächtige Jungfrau" möge sie von dieser Erde hinwegnehmen. Als Wolfram sie geleiten will, bedeutet sie ihm, daß ihr im Himmel eine heilige Mission beschieden sei. Während sie zur Wartburg schreitet, singt Wolfram sein Lied an den Abendstern. Es ist Nacht geworden, Tannhäuser tritt auf. Er erzählt Wolfram seine Pilgerfahrt, die ihm keine Erlösung gebracht habe, und wünscht heftig, von Frau Venus wieder aufgenommen zu werden; wirklich erscheint sie und mit ihr der ganze Zauberspuk des Venusberges. Wolfram sucht Tannhäuser zurückzuhalten; dies gelingt ihm erst durch die Erinnerung an Elisabeth, bei deren Namen der ganze Zauber weicht. Wiederum ist ein bewunderungswürdiges Ineinanderklingen der Stimmungen durch Nennung der Elisabeth, Weheruf der verschwindenden Venus und durch den nahenden Begräbnisgesang bewirkt. Man bringt Elisabeths Leiche auf die Bühne, Tannhäuser sinkt tot an ihr nieder mit dem Ausruf: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" Doch nicht mit diesem schließt die Handlung: die zurückkehrenden jüngeren Pilger bringen einen grünenden Stab des Papstes als Sinnbild der himmlischen Gnade. Der Papst hatte verkündet, daß für Tannhäuser keine Gnade sei, so wenig als sein dürrer Stab grüne. Wie eine Vorahnung der Reformation ergreift dieser Abschluß.

Der Stoff. Tannhäuser ist mit dem persönlich Erlebten Wagners vielleicht enger verknüpft, als irgend ein anderes Werk. Es war der Wendepunkt in seiner ganzen künstlerischen wie menschlichen Entwicklung, als er nach den ersten Erfolgen

des Rienzi in Dresden jeder Versuchung, der Welt der Oberflächlichkeit und des Scheines anheimzufallen, widerstand. Wenn man die Pariser Leidenszeit und ihren Gegensatz, die angesehene Stellung als Hofkapellmeister, nun vollends die Triumphe des Rienzi bedenkt, so wird man zugeben, daß ein Mann, der in glänzender Lage seinen Idealen treu bleibt, höchste sittliche Achtung und Verehrung verdient. Daß der Drang nach äußerem Lebensgenuß bei Wagner durchaus nicht gering war, das zeigt uns eben die innere Heftigkeit, mit der er den Charakter Tannhäusers ausstattete.

Die Musik. In künstlerisch-musikalischer Beziehung darf denn auch Tannhäuser als das erste Werk gelten, dem durchaus nichts Triviales mehr anhaftet. Die Musik ist zum erstenmal in „Szenen" eingeteilt. Sie bewahrt im allgemeinen eine gewisse Zurückhaltung. Die nachhaltigsten Eindrücke vermitteln uns die Situationen unmittelbar. Wer sich eine bestimmte Vorstellung von dem Unterschiede des Stils im Tannhäuser und desjenigen der späteren Werke bilden will, der denke an die rezitativische Behandlung der Rede des Landgrafen. Wagner hat noch einmal eine Festrede komponiert, nämlich in den Meistersingern, jene des Hans Sachs auf der Festwiese. Da ist der Eindruck durch das symphonische Mitströmen des Orchesters um vieles vertieft und verstärkt.

Lohengrin.

Handlung in 3 Aufzügen.
Erste Aufführung 28. August 1850 (Goethefeier) in Weimar durch Liszt.
Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 20. Juli 1894.

Personen:

Heinrich der Vogler, B.
Lohengrin, T.
Elsa von Brabant, S.
Friedrich von Telramund, (brabantischer Graf), Bar.
Ortrud, seine Gemahlin, S.
Der Heerrufer des Königs, B.

Antwerpen. Erste Hälfte des 10. Jahrhunderts.

Entstehung. Kaum hatte Wagner Tannhäuser vollendet, da war eine neue Dichtung in ihren Grundzügen fertig; schon im Herbst 1845 konnte er Lohengrin im Freundeskreise vorlesen. Die Aufführung in Dresden wurde durch Wagners Flucht 1849, die infolge des Maiaufstandes notwendig geworden war, vereitelt. Wenn bei Tannhäuser der Dichter zwei getrennte Sagenkreise verbunden hatte, so fand er in der Lohengrinsage zwei Elemente schon vereinigt vor: die Sage vom Schwanenritter, ein uraltes Gut der europäischen Völker und die keltische Sage vom Gral, wie sie in Wolframs „Parzival" und dem „jüngeren Titurel" Albrecht von Scharfenbergs niedergelegt ist. Das Epos Lohengrin, das den Schwanenritter als Ritter des heiligen Grals ansieht, stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts von einem Unbekannten. (Zur Schwanenrittersage vgl. Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 540, zum Lohengrin Grimm Nr. 442.) Wagner selbst spricht sich über Lohengrin im 5. Band der Gesammelten Schriften aus. (Man lese auch R. Batka, Musikalische Streifzüge, 1899.)

Das Vorspiel ist neben dem zu Tristan und Isolde das abgeschlossenste; vielleicht hatte Wagner bei Lohengrin ursprünglich die Fortsetzung des Andante im Sinn, die aber dann wegblieb. Die musikalische Schilderung geht auf das Herabschweben des Grals, der den Anbetenden in selige Verzückung versetzt. Den Anfang bilden zarte Flageolet-Töne der Violine; ganz allmählich wird der Umfang nach der Tiefe zu erweitert und geht dann wieder nach den durchdringenden Klängen der Bläser zur Höhe empor.

1. Aufzug. Unmittelbar darauf folgt das fröhliche Treiben der ersten Szene am Ufer der Schelde. König Heinrich ist mit seinen Sachsen gekommen, um bei den Brabanten zu „dingen". Während er die deutschen Stämme zum Krieg gegen die Ungarn zusammenschließen möchte, entdeckt er inneren Zwiespalt und sucht ihn zuvörderst zu schlichten. Elsa ist von Telramund des Brudermordes angeklagt; anstatt sich zu verteidigen, ruft sie in begeisterter Entrücktheit einen unsichtbaren Ritter an, der ihr im Traum erschienen und von dem sie Rettung erhofft. Der König entschließt sich, den Streitfall durch ein Gottesgericht entscheiden zu lassen. Aber niemand wagt es, im Zweikampf mit Telramund für Elsa einzustehen. Zweimal ist die Aufforderung ohne Antwort verhallt, Elsa ist mit ihren Frauen in heißes Gebet versunken, da erblicken die Mannen in der Ferne einen Nachen, der von einem Schwan gezogen wird und einen Helden zum Ufer zu tragen scheint. Die Aufmerksamkeit und Bewegung, die allgemeine Spannung steigert sich, bis mit der Ankunft Lohengrins Staunen und Verwunderung zum hellen Jubel ausbricht. Lohengrin teilt dem König die Absicht mit, für Elsa zu kämpfen. Elsa selbst hat ihn als ihren Ritter erkannt und beide geloben sich in feierlicher Weise, einander angehören zu wollen, wenn Lohengrin siege; dieser verlangt nur das eine, daß Elsa ihn nie nach Name und Herkunft frage! Der Zweikampf wird nun nach allen Regeln vorbereitet und ausgeführt, Telramund unterliegt, wird aber von Lohengrin begnadigt. Grenzenloser Jubel beschließt den 1. Aufzug.

Zu Beginn des 2. Aufzugs, den ein unheimliches Orchestervorspiel einleitet, erfahren wir, daß Telramund mit seiner Anklage dem Truge seiner Gemahlin Ortrud

zum Opfer gefallen ist. Beide sind an den Stufen des Münsters gelagert; Telramund bejammert seine verlorene Ehre, läßt sich aber von Ortrud noch einmal umgarnen, die Lohengrins Tat als zauberverdächtig hinstellt. Beide vereinigen sich zu neuen Racheplänen. Da tritt Elsa auf den Söller ihres „Palas" heraus, um ihr Glück in seelenvollen Tönen den Lüften anzuvertrauen. Klagend dringt ihr Name durch die Nacht. Ortrud ist es, der ihn ausruft und sich heuchlerischerweise Elsa als Unglückliche zu erkennen gibt. Der Ausgestoßenen bietet die Siegerin selbst Obdach an. Ein unheimliches Gefühl beschleicht uns, wenn wir Ortrud nach ihrem Anruf an die heidnischen Götter ins Haus treten sehen; zwar hat Elsa ihre arglistigen Zweifel im starken Gefühl ihres unverwundeten Glaubens überlegen zurückgewiesen, — aber ob sie auf die Dauer Ortrud widerstehen wird?

Es ist bei Lohengrin schwer, auf musikalische Schönheiten aufmerksam zu machen, ohne das ganze Werk einer Analyse zu unterziehen. Als Ausnahme wollen wir auf die musikalische Gestaltung der Szene zwischen Ortrud und Elsa hinweisen: Heuchelei, wilde Begeisterung, schnöde Arglist, und auf der andern Seite die tiefste Reinheit und der makelloseste Glaube („Es gibt ein Glück, das ohne Reu'") haben sowohl in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik meisterhaften Ausdruck gefunden. —

Das Herannahen des Morgens wird von vier Türmern verkündet; eine aus Bangen und Freude gemischte Stimmung liegt über dem Bilde. Allmählich wird es lebendig, im Burghof versammeln sich die Mannen und erfahren vom Heerrufer des Königs, Telramund sei geächtet und Lohengrin als „Schützer von Brabant" entbiete sie zur Heeresfolge nach Mainz. Der allgemeinen Zustimmung entschlagen sich nur einige Edle, die mit Telramund konspirieren und ihn im Münster verbergen. In feierlichem Zuge, der dem Auge ein farbenprächtiges Bild gewährt und von zarter Musik begleitet ist, naht sich Elsa. Vor dem Münster vertritt ihr Ortrud den Weg und erhebt öffentliche Anklage betrügerischen Zaubers gegen ihren Retter. Elsa hat so viel Kraft, mutig zu erwidern; als aber nach der Ankunft des Königs und Lohengrins auch Telramund seine verzweifelte Anklage erhebt, da gerät sie in Angst und Unsicherheit im Bewußtsein dessen, daß in ihr allein die Gewähr des Glücks liege. Freilich rafft sie sich auf zum nochmaligen Gelübde, aber da alle dem Münster zuschreiten und Ortrud unter den Klängen des Frageverbots drohend ihren Arm erhebt, beschleicht uns doch die Ahnung, daß Elsa mit innerer Notwendigkeit ihr Wort brechen muß.

Das Vorspiel zum 3. **Aufzug** schildert das Hochzeitsfest. Elsa und Lohengrin werden mit dem Brautlied in ihr Gemach geleitet, und nun folgt nach den ersten Beteuerungen ihres Glückes jene ergreifende Szene, die mit der Frage Elsas und zugleich mit dem Glück der Liebenden endet. Das Hin und Her der Gefühle und Stimmungen ist von Wagner meisterhaft geschildert. Nicht gewöhnliche Neugierde verleitet Elsa, sondern das tiefe Bedürfnis, am Schicksal ihres Geliebten Anteil zu nehmen. Alles, was dieser ihr zur Beruhigung sagen will, regt dieses Bedürfnis in ihr nur noch mehr auf. In dem Augenblick, da Elsa die Frage tut, bricht Telramund hervor, um Lohengrin zu erschlagen, Telramund wird aber getötet und Lohengrin geleitet Elsa unter den Klängen des Liebemotivs zum Ruhebett — ein Beispiel für die neuartige Wirkung des Leitmotivs. Aus dem Schmerze reißt uns Wagner dadurch heraus, daß er nach veränderter Bühne das festliche Tosen der sich versammelnden Heerscharen vorführt. Die allgemeine Kampfeszuversicht wird aber jäh unterbrochen durch die Ankunft Lohengrins, der an der Leiche Telramunds Rechenschaft ablegt. Gegen seine eigene Gemahlin muß er die Anklage erheben, daß sie ihrem Gelübde untreu geworden sei. Er erzählt, woher er gekommen sei und wohin er nun wieder gehen müsse. Die Ritter des Grals zu denen er gehört, können nur dann ihre Kraft bewahren, wenn sie unerkannt bleiben. „Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn." Elsas Reue ist umsonst. Nachdem Lohengrin als Erwiderung auf den Triumph Ortruds den jungen Gottfried, den diese in den Schwan verwandelt hatte, zum freudigen Erstaunen der Mannen wieder entzaubert und zum Heerführer ernannt hat, zieht er unerbittlich von dannen; die weiße Gralstaube schwebt vor dem Nachen. Elsa sinkt entseelt zu Boden.

Lohengrin als Abschluß der ersten Schaffensperiode. Die drei bisher betrachteten Werke haben einen Grundzug gemeinsam, die **Sehnsucht nach dem Weibe**. Im fliegenden Holländer ist es die Sehnsucht nach dem weichen weiblichen Element überhaupt, nach einer Heimat: Niederschlag der Pariser Leidenszeit. Im Tannhäuser ist es die Sehnsucht nach der Reinheit des Weibes, die den Lebens- und Genußsüchtigen befreien und heilen sollte. Für sich selbst hat Wagner den Zwiespalt zwischen Genußsucht und Vollendungstrieb erfolgreich durchgekämpft. Es ist nicht zufällig, daß er in Wirklichkeit gerade durch Vorführung desjenigen Werkes die Brücken des augenblicklichen Erfolges abbrach, das seinen eigenen siegreich endenden Kampf künstlerisch gestaltete. Nun konnte sich Wagner außerhalb der modernen Welt „wie in einem klaren Aetherelement fühlen"; aber gerade diese selige Einsamkeit erweckte ihm eine neue Sehnsucht, die Sehnsucht nach der Tiefe, nach Verstandensein durch die Liebe, und „von der Höhe aus" ge-

wahrte sein verlangender Blick wiederum das Weib. Die Unmöglichkeit durch die Liebe verstanden zu werden, die Notwendigkeit, aus einer unwürdigen Umgebung sich wieder zurückzuziehen, bildet den tragischen Inhalt des Lohengrindramas. Auch dieses Werk verdankt seine Lebensfähigkeit vor allem der inneren Energie Wagners, die ihn mit großer Gewalt in einem Abschnitt seines Lebens zum Verständnis durch Liebe hingedrängt hat. Man könnte sagen, daß auch das künstlerische Wesen der drei Dramen in der Sehnsucht liege, nämlich in der Sehnsucht einer neuen, deutlich geahnten, aber doch undeutlich verwirklichten Kunstform. Lohengrin ist gewiß ein weiterer Fortschritt zu den nun folgenden eigentlichen Musikdramen; er hat vor Tannhäuser die große Ausgeglichenheit der Kunstmittel, den ebenmäßigen Fluß der Musik voraus. Einige Leitmotive, wie dasjenige des Frageverbotes, sind so bestimmt wie sparsam verarbeitet. Der Unterschied von den folgenden Dramen liegt aber darin, daß Wagner die Leitmotive nachher im allgemeinen als die einzigen Motive ausgestalten, und daß er die Sprache und damit das Vokale der Musik viel mehr aus dem Geiste seines Stoffes heraus zu bilden unternimmt.

Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend.

„Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohltäters, des Königs Ludwig II. von Bayern, vollendet von Richard Wagner.“

Erste Aufführung von „Das Rheingold“ am 22. September 1869 in München; „Die Walküre“ 26. Juni 1870 in München (beides gegen Wagners Wunsch); „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ 16. und 17. August 1876 in Bayreuth. Alle 4 Werke zusammen erlebten ihre erste Aufführung 13.—17. August 1876 im neuerbauten Festspielhause in Bayreuth. Dort wurde das Werk erst wieder 1896, 97 und 99 (Wotan: Anton von Rooy) aufgenommen, nachdem es seit 1877 seinen Siegeslauf durch die ganze zivilisierte Welt angetreten hatte. In der ursprünglichen Absicht Wagners lag die Auslieferung des Werks an die Opernbühnen keineswegs; sie erfolgte unter dem Drucke der Not.

Entstehung. Aus dem Jahre 1848 stammt ein in dem zweiten Bande der gesammelten Schriften abgedruckter Entwurf zu einem Nibelungendrama, betitelt „Siegfrieds Tod“. Schon aus dieser Fassung, die von der späteren in einigen wichtigen Punkten sich unterscheidet, geht hervor, daß Wagner weniger das Nibelungenlied als den nordischen Mythus, wie er in den Edden und den Heldensagen des Isländischen und Norwegischen niedergelegt ist, zum Prinzip seiner Schöpfung machte. Siegfrieds Tod bildet in jenem Entwurf das Ende, nicht wie bei allen andern poetischen Bearbeitungen des Stoffes Anfang oder Mitte der Handlung. Der Hauptgedanke ist, daß die Götter „den Menschen zu der hohen Bestimmung erziehen, Tilger der Schuld der Götter zu sein“. Der Inhalt der Dichtung deckt sich im wesentlichen mit der jetzt vorhandenen Fassung der Götterdämmerung. Auch die Grundidee ist geblieben: Siegfried durch seinen Tod, Brünnhilde durch Zurückgabe des verfluchten Rings an die Rheintöchter sühnen den Fluch, den die Götter durch Berührung des Ringes auf sich geladen. Während aber jener Entwurf die Schlußworte Brünnhildes enthält: „Nur einer herrsche, Allvater du! Siegfried führ' ich dir zu. Biet' ihm minnlichen Gruß, dem Bürgen ewiger Macht,“ gehen in der Götterdämmerung alle Götter zugrunde. Zur Erweiterung der Dichtung bewog Wagner die Notwendigkeit, die ganze in Siegfrieds Tod erzählte Vorgeschichte lebendig zu veranschaulichen. So entstand zuerst die Schilderung der Jugend des Helden im Siegfried; da stellte sich heraus, daß auch die Vorgeschichte Brünnhildes vor ihrer Erweckung den Stoff zu einer eigenen Tragödie biete, und endlich erheischte die Darlegung des mythischen Untergrundes die breite Exposition im Rheingold. Dabei erfuhr der Grundgedanke insofern eine Aenderung, als der Siegfriedtragödie ein zweiter Mittelpunkt, das Wotandrama, hinzugefügt wurde. Dadurch tat sich erst der große Zusammenhang auf, der den Gestalten „ihre schlagende Bedeutung gibt“ und verinnerlicht wurde das Ganze, indem die psychologisch wichtigste Handlung im Herzen Wotans sich abspielt. Eine Zeitlang schwankte Wagner sogar zwischen der Benennung „Wotan“ und „Der Ring des Nibelungen“. Alle Gestalten sind dem Fluche, der an dem Gold hängt, passiv unterworfen; Wotan allein sinnt von Anfang bis zu Ende auf dessen Abwendung, und man könnte nur das befremdend finden, daß der Gott selbst sich in den Fluch verwickelt hat. Allein die so einfache Wahrheit, daß Gold und Herrschgier jeden zerrüttet, der sich ihr ergibt, wird in ihrer furchtbaren Unerbittlichkeit viel wirksamer gezeigt, wenn man zusieht, wie selbst der bloße unreine Gedanke, trotz sofortiger Reue und trotz aller Versuche, seine Folgen abzuwehren, zum Untergang führt. Die jetzige Fassung des Ringes lag Anfang 1853 vor. Die Zeit seiner Verbannung (seit 1849) benutzte Wagner auch zur Komposition, die aber 1857 in der Mitte des 2. Aktes des Siegfried unterbrochen wurde und erst nach der Berufung durch König Ludwig II. (1864) in München bezw. Tribschen (bei Luzern) fortgesetzt und dann in Bayreuth 1874 vollendet werden konnte.

I. Das Rheingold.

Personen:

Wotan, Bar. **Donner**, Bar. **Froh**, T. **Loge**, T.	Götter,
Alberich, Bar. **Mime**, T.	Nibelungen,
Fasolt, Bar. **Fafner**, B.	Riesen,
Fricka, M.S. **Freia**, S. **Erda**, A.	Göttinnen,
Woglinde, S. **Wellgunde**, M.S. **Floßhilde**, A.	Rheintöchter,

Schauplätze der Handlung: In der Tiefe des Rheins. Freie Gegend auf Bergeshöhen, am Rhein gelegen. Die unterirdischen Klüfte Nibelheims.

1. Szene. Im Vorspiel zu Rheingold ist dasjenige erreicht, was Lessing als Ideal des Dramas genannt hatte: daß man über dem Bezeichneten alles und jedes Bezeichnende vergesse. Wer den 136 Takte lang ausgesponnenen Es dur-Akkord rein musikalisch aufzufassen sich begnügt und etwa den Eintritt der verschiedenen Instrumentengruppen pedantisch verfolgt, der wird zu keinem befriedigenden Eindruck gelangen; für den unbefangenen Zuhörer setzt sich dieser unmäßig lange Es dur-Akkord in das Wogen und Rauschen des Rheins selbst um und wenn der Vorhang aufgeht, folgt er willig den kühnen Bildern, die sich vor seinem Auge auftun. Man erblickt die drei Rheintöchter in schwimmender Bewegung auf dem Grunde des Rheins. Alberich, der Zwerg aus Nibelheim, stört das unschuldige Spiel der drei Mädchen und verhängnisvoll wird seine Nähe, als er die Bedeutung des aufleuchtenden Rheingoldes erfährt. Es gewähre die Weltherrschaft dem, der unter Verfluchung der Liebe einen Zauberring daraus schmieden würde. Alberichs Goldgier ist gereizt und treibt dämonisch den Fluch der Liebe hervor. Mit dem entrissenen Golde verschwindet der Räuber in die Tiefe.

Die kunstvoll aufgebaute Szene entwickelt 6 Motive, die als Leitmotive durch das ganze Werk hindurchgehen; 1. schon im Vorspiel das Werde-Motiv, aus dessen einfacher Umkehrung später (noch im Rheingold) das Götterdämmerungs-Motiv hervorgeht; 2. die zu den Naturlauten der Rheintöchter „Weia Waga" usw. gesungene Melodie; 3. die Rheingold-Fanfare (instrumental, beim Aufleuchten des Goldes); 4. das aus dem Nonen-Akkord mit seiner Auflösung bestehende einfache Rheingold-Motiv (Ruf der Rheintöchter: „Rheingold"); 5. von den Stimmen der Rheintöchter eingeführt das in Terzen auf- und absteigende Ring-Motiv, und 6. das düstere Motiv der Liebesentsagung, ebenfalls zuerst vokal. — Einer der glänzendsten Einfälle ist die Ueberleitung des Ring-Motivs in das Walhall-Motiv während der Verwandlungsmusik zur 2. Szene: Wotans glanzvolle Herrschaft ist einem unreinen Trieb entsprungen und macht seine Seele für die Goldgier empfänglich!

2. Szene. Das Bett des Rheines scheint in die Tiefe zu versinken und allmählich befinden wir uns auf freier Bergeshöhe, im Mittelgrund der Rhein, jenseits die neuerbaute stolze Burg Walhall, im Vordergrunde schlafen Wotan und Fricka. Sie erwacht zuerst, erblickt die Burg und weckt Wotan in ängstlicher Stimmung. Dieser weidet anfangs sein Auge an dem herrlichen Anblick, wird aber von seinem Weib daran erinnert, daß zur Belohnung für den Bau der Burg die Göttin Freia den Riesen versprochen worden sei. Diese treten auf und verlangen die liebliche Göttin. Als ratender Helfer erscheint Loge, der Feuergott, und versucht nun die Begierde der Riesen auf ein anderes Gebiet hinüberzulenken. Er erzählt von dem Raub des Rheingoldes und macht wirklich die Riesen lüstern nach dem Golde, so daß sie Freia dafür den Göttern lassen; aber eine unverhoffte Nebenwirkung stellt sich ein: Loge hat durch seine Erzählung auch Wotan selbst begierig nach dem Golde gemacht! Schon das Ringen nach Weltherrschaft war der Ausfluß einer gewissen Lieblosigkeit gewesen; in konsequenter Entwicklung trachtet Wotan nach Befestigung der Herrschaft durch das Gold. Dies muß er Alberich, der schon den Zauberring geschmiedet hat, entreißen, und darum steigt er mit Loge in die unterirdischen Klüfte Nibelheims hinunter — zunächst freilich unter dem Vorwand, das Gold zur Lösung der Freia zu holen, die von den Riesen einstweilen entführt worden ist.

Die 2. Szene bringt 6 wichtige Motive: 1. das Walhall-Motiv; 2. das Riesen-Motiv; 3. das Feuer-Motiv Loges; diese drei je beim ersten Auftreten Wotans, der Riesen, Loges; dann 4. das Speer-Motiv Wotans (absteigende Oktavenschritte), auch zur Charakterisierung der in den Speer eingegrabenen Verträge; 5. das Motiv der Liebesfessellung, das an keine bestimmte Person gebunden ist, sondern gleichermaßen bei Fricka, Brünnhilde und in der Giebichungenhalle erscheint; endlich 6. die Phrase „Weibes Wonne und Wert" aus der Erzählung Loges.

3. Szene. An den unterirdischen Werkstätten der frohnenden Nibelungen vorbei führt uns die Verwandlung mitten in das Reich Alberichs hinein, der durch den Ring die Herrschaft über sein Geschlecht ausübt. Wenn jemals, so ist hier ein Bild trostlosester Sklaverei entworfen worden,

aus welchem die Beziehungen zum 19. Jahrhundert unschwer herauszufinden sind. Der Gang der Handlung ist folgender: Alberich brüstet sich Loge und Wotan gegenüber mit der Erfindung des Tarnhelms, den sein Bruder Mime zurechtgeschmiedet hat. Zuerst verwandelt sich Alberich mittels des Tarnhelms in einen Wurm, dann, um Loges Zweifel zu zerstreuen in eine winzige Kröte; in dieser Gestalt wird er von den Göttern gefangen und an die Oberwelt geschleppt.

Die wichtigsten Motive sind: 1. das Schmiede-Motiv (dem Rhythmus der Hammerschläge entnommen); 2. das Tarnhelm-Motiv (stets pianissimo; an den hohlen Quinten kenntlich); 3. das Lindwurm-Motiv, das im „Siegfried" eine so große Rolle spielt. Wirkungsvoll ist schon hier die Kombination von Motiven, z. B. der Rheingoldfanfare mit dem Schmiede-Motiv; 4. das Motiv des Nibelungenhortes (immer im Baß).

4. Szene. Die Verwandlung zur 4. Szene führt wieder auf die freie Berggegend. Alberich wird gezwungen, den ganzen Hort aus der Tiefe zu Tage fördern zu lassen; man nimmt ihm zuletzt auch den Tarnhelm und den Ring. (Letzterer kann zwar andere zur Knechtschaft zwingen, den Besitzer selbst aber vor Gewalttat nicht schützen.) Alberich stößt einen schauerlichen Fluch über den Ring aus: Jedem Besitzer soll er zum Tode verhelfen. Die Riesen führen in Erwartung des Goldes Freia wieder herbei und nun geschieht das Entsetzliche: Wotan will den Ring für sich behalten, obwohl er wissen muß, daß er ihm Unheil bringt. Ja es wird ihm durch die Urgöttin Erda, die ihm erscheint, zur Gewißheit, daß er sich mit der Berührung des Goldes dem Untergange geweiht hat. Der Notwendigkeit gehorchend, gibt er den Ring her. Als der Riese Fafner seinen Bruder Fasolt im Streit um den Ring totschlägt, erkennt Wotan die Wahrheit des an das Gold gebundenen Fluches und blickt seiner im Abendglanz erstrahlenden Burg in Bangen und Erschauern entgegen. Nur der Gedanke, ein Held könnte den Gott vielleicht erlösen, entreißt ihn der trüben Stimmung. Ein Schwertstück, das Fafner weggeworfen, hebt er vom Boden auf und hält es als Panier in die Höhe (Schwert-Motiv, auf Siegmund gehend). Während er auf der nach dem Gewitterzauber hergestellten Regenbogenbrücke mit den übrigen Göttern Walhall zuschreitet, ertönt aus der Tiefe die Klage der Rheintöchter um das verlorene Gold.

Bemerkenswert sind: 1. das Fluch-Motiv, das Alberich singt; 2. das schon erwähnte Schwert-Motiv, das durch die folgenden Teile des Werkes hindurchgeht und 3. die Klage der Rheintöchter „Gebt uns das Gold!"

II. Die Walküre

Handlung in 3 Aufzügen.

Personen:

Siegmund, T.
Hunding, B.
Wotan, Bar.
Sieglinde, S.
Brünnhilde, S.
Fricka, M.S.

Roßweiße, S.	die Walküren.
Grimgerde, S.	
Helmwige, M.S.	
Gerhilde, M.S.	
Ortlinde, M.S.	
Waltraute, A.	
Siegrune, A.	
Schwertleite, A.	

Schauplätze: Erster Aufzug: das Innere der Wohnung Hundings. Zweiter Aufzug: Wildes Felsengebirg. Dritter Aufzug: Auf dem Gipfel eines Felsenberges (des Brünnhildensteins).

1. Aufzug. Unter Anklängen an den Gewitterzauber des Rheingoldes schildert das Vorspiel mit packendem Realismus einen Gewittersturm in allen seinen Phasen. Der Beginn der Handlung scheint zunächst ohne allen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden zu sein. Ein gejagter Flüchtling, Siegmund, sucht in Hundings Hütte Obdach; dessen Frau, Sieglinde, gewährt dem Müden in Abwesenheit ihres Mannes körperliche Labung und seelischen Trost. Der heimkehrende Hunding, der den Gast zuerst willkommen heißt, muß entdecken, daß dieser der Feind war, gegen den er — leider zu spät — ins Feld zog. Der Gegensatz zwischen dem finsteren Hunding und Siegmund verstärkt die gegenseitige Zuneigung Sieglindens und Siegmunds und als Hunding zur Ruhe gegangen, schleicht sich Sieglinde zu dem Gast und beide erkennen sich in wachsender Liebesleidenschaft als letzte Sprößlinge des starken Wälsungengeschlechts, das von Wotan selber gezeugt ist. Jetzt erst ahnen wir den Zusammenhang mit Rheingold. Siegmund ist der Held, den Wotan selbst zur befreienden Tat bestimmt hat: er soll Fafner den Ring entreißen; Wotan selbst als Gott der Verträge darf dies nicht, ohne sich noch mehr in Unheil zu verstricken. Gleichsam als Erkennungszeichen hat Wotan einst in Hundings Hütte bei der Hochzeitsfeier ein Schwert in der Esche Stamm gestoßen: „dem sollte der Stahl geziemen, der aus dem Stamm ihn zög'," so erzählt Sieglinde Siegmund, und unverzüglich entreißt er dem Stamm das Schwert. Mit der Entdeckung, daß die Liebenden Zwillingsgeschwister sind, schließt der erste Akt.

Drei neue Motive, die von jetzt ab den ganzen Ring durchziehen, sind: das Motiv der Liebe Siegmunds und Sieglindes, kunstvoll an das Thema der Verfolgung angeschlossen, und die beiden Wälsungen-

Motive. Bedeutsam für den 2. Akt sind noch die Motive Hundings und des Lenzes. Was das musikalische und psychologische Band mit dem Vorausgehenden bildet, ist das Walhall-Motiv, das an der berühmten Stelle in Siegmunds Erzählung („den Vater fand ich nicht") den Gedanken an Wotan im Zuschauer wachruft und zugleich die aufkeimende Ahnung des wahren Sachverhalts im Geschwisterpaare ausdrückt. Man beachte ferner den planmäßigen Aufbau in der Musik dieses Aktes; mit homophonem Satze ohne Aufregung oder Leidenschaft beginnend steigert sie sich zu polyphonem Gewebe und hinreißender Leidenschaft.

2. Aufzug. Nach einer stürmischbewegten Orchestereinleitung, in der sich das tragische Schicksal der beiden Liebenden ausspricht, sind wir auf ein hohes Felsengebirge versetzt, wo der Göttervater seiner Lieblingstochter, der Walküre, den Schutz seines geliebten Helden anvertraut; denn Hunding hat sich zur Verfolgung seiner entführten Frau aufgemacht. Unzertrennbar ist das Geschick Wotans mit demjenigen des Paares verknüpft. Dies erkennen wir sofort, als Fricka, die Hüterin der Ehe, von ihrem Gemahl rücksichtslose Strafe für den Ehebruch heischt. Wotan muß nachgeben, d. h. Fricka recht geben. Die Gegenüberstellung der zornigen Göttin und des nachgebsamen Wotan ruft allerdings leicht den Eindruck hervor, als handele es sich bei der Nachgiebigkeit Wotans lediglich um Schwäche. Dagegen ist geltend zu machen, daß es Wotan ehrt, seine Absichten mit möglichster Schonung durchzuführen; daß er überhaupt seinen Fehler wieder gut machen will und auf Abwendung des Unheils denkt, ist ein Zeugnis seiner Größe, so schlimm der Fehler war, den er begangen hat. Nachdem Fricka ihm den Eid abgenommen, daß anstatt Hundings Siegmund fallen solle, ist dem Gotte freilich sehr finster zu Mute und jetzt erst erkennt er den vollen Umfang seines Verhängnisses. In starker Aufwallung von Zorn und Ekel ruft er selbst das Ende als einzigen Trost herbei. Dem ganzen langen Monolog darf Brünnhilde, die Walküre, zuhören. Erschreckt vernimmt sie des Vaters geändertes Gebot. Sodann treten Sieglinde und Siegmund auf; jene ist in wilder Flucht bis hierhergeeilt, Siegmund spricht ihr verzweiflungsvoll Trost zu. Es ist ein feiner psychologischer Zug, daß sich Reue und Scham Sieglindes hinter der Selbstanklage versteckt, daß sie dem Manne gehorchte, der sie ohne Minne hielt. Sieglinde bricht ohnmächtig zusammen; da erscheint Brünnhilde über beiden, um Siegmund den Tod und die Wonnen Walhalls zu verkünden. Diese Situation gehört zu den schönsten des ganzen Rings. Siegmund will lieber auf Walhall verzichten, als von Sieglinde getrennt sein. In Brünnhilde vollzieht sich mit der Verwunderung über solche Gesinnung eine Aenderung ihres inneren Wesens. Das Mitleid mit Siegmund öffnet ihr das Verständnis für die Liebe und sie beschließt, Wotans Befehl zu trotzen. Der Zweikampf, der den spannenden Abschluß des Aktes bildet, wird aber durch Wotans Dazwischentreten im Sinne Frickas entschieden; Siegmund fällt, Sieglinde wird von Brünnhilde auf dem Roß entführt; Hunding sinkt nachher vor dem verächtlichen Winke Wotans tot zu Boden.

Im Monolog Wotans erscheinen zwei neue Motive, das des Unmuts und das der Unruhe; beide werden namentlich in der Götterdämmerung in reicher Durchführung wieder benutzt. Leitmotive sind ferner die in der Todesverkündigungsszene auftretenden Schicksals-Motive. Bei Wotans Monolog tritt das Walhall-Motiv in verzerrter Gestalt auf; überhaupt ist jene Szene sehr reich an Erinnerungs-Motiven aus dem Rheingold.

3. Aufzug. Der Aufbau des dritten Aktes verhält sich umgekehrt zu dem des ersten: Spannung und Aufregung sind hier an den Anfang gelegt, worauf zunehmend Beschwichtigung folgt. Das Vorspiel, der sog. Walkürenritt, leitet über zu einer lebensvollen Schilderung der Ankunft der Walküren mit ihren Helden auf einem Felsgebirge. Mit Brünnhilde hat es besondere Bewandtnis; ihre Schwestern, die acht Walküren erstaunen, als sie ein Weib mit sich im Sattel trägt. Umsonst beschwört sie die Aengstlichen, ihr zu weiterer Flucht vor Wotan zu helfen. Unter furchtbarem Sturm erscheint Wotan; kaum hat Sieglinde Zeit gehabt, weiter zu eilen, um das Liebespfand, das sie im Schoße birgt, zu retten. Der zornige Gott verkündet Brünnhilden, daß ihr die Göttlichkeit genommen und sie hierher auf den Felsen gebannt werden solle, als leichte Beute für den ersten Mann, der des Wegs daherkäme. Die Walküren reiten davon und Brünnhilde mit Wotan bleiben allein zurück. Dem inbrünstigen, rührenden Bitten Brünnhildes gelingt es endlich, Wotan von seiner Härte abzubringen; er mildert die Strafe, indem er die Schlafende mit einem Feuerwall umgibt, den nur ein „furchtlos freiester Held" durchschreiten kann. Brünnhilde ahnt mit Bestimmtheit, daß dies Sieglindes Sohn sein wird. In ergreifender Weise nimmt Wotan von Brünnhilde Abschied.

Folgende Motive ziehen sich von nun ab durch das ganze Werk: 1. der Walkürenritt, von dem einen Anklang schon das Vorspiel zum 2. Akt gebracht hatte; 2. das Motiv der Liebeshingabe. Sieglinde singt: „Du hehrstes Wunder", als sie von Brünnhilde an ihre Mutterschaft gemahnt wird. 3. Das Motiv des Helden Siegfried wird ebenfalls durch die Singstimme eingeführt, nämlich von Brünnhilde. 4. Die Harmonien des Schlafzaubers; 5. das Motiv der

Beschirmung Brünnhildes und 6. das des Abschiedes. Die Polyphonie der Schlußszene vereinigt den Feuerzauber mit den Motiven Siegfrieds und Brünnhildes Beschirmung. Das Motiv des Abschieds mit seinem wehmütigen Charakter hat eine melodische Linie von edelster Schönheit.

III. Siegfried.

Handlung in 3 Aufzügen.

Personen:

Siegfried, T.
Mime, T.
Der Wanderer, Bar.
Alberich, Bar.
Fafner, B.
Erda, A.
Brünnhilde, S.

Schauplätze der Handlung: 1. Aufzug: Eine Felsenhöhle im Walde. 2. Aufzug: Tiefer Wald. 3. Aufzug: Waldgegend am Fuße eines Felsenberges, dann: Auf dem Gipfel des Brünnhildensteins.

1. Aufzug. Aehnlich wie bei Beginn der Walküre finden wir uns im ersten Akt des Siegfried in eine ganz neue Umgebung versetzt. In einer Felsenhöhle ist der Zwerg Mime, den wir aus dem Rheingold als Verfertiger des Tarnhelms kennen, damit beschäftigt, ein Schwert zu schmieden. Eine junge reckenhafte Gestalt tritt auf und zerbricht, was der Schmied mühsam zusammengehämmert hat. Es ist Siegfried, der Sohn Sieglindens, wild im Walde aufgewachsen, nur von Mime erzogen. Er fragt den Zwerg nach der eigenen Herkunft. Dieser erzählt Sieglindes Tod und bekräftigt die Wahrheit seiner Worte durch zwei zerbrochene Schwertstücke, die einst Siegmund im Zweikampf als Speer gehalten habe. Diese Stücke befiehlt Siegfried dem Zwerg sofort zu schmieden, um mit dem neuen Schwert in die Welt hinauszuziehen; mutwillig springt er nach diesem Geheiß davon. Den einsamen Mime aber, der an seiner Kunst verzweifelt, sucht der Wanderer (Wotan) auf. Gelassen durchschweift dieser nunmehr die Welt, nicht mehr um zu „schaffen“, nur um zu „schauen“. Es gewährt ihm Vergnügen, die fruchtlose Mühe des Zwerges zu beobachten und seine Klugheit ein wenig auf die Probe zu stellen. Für die gastliche Einkehr entbietet er sich zur Lösung dreier Rätselfragen, nachdem er gewissenhaften Rat verbürgt hat. Mime, der erst in dieser Szene seine ganze Schlechtigkeit entpuppt, fragt nach unnützen Dingen und erst, als ihn Wotan mit drei Gegenfragen auf die Probe gestellt, wird er bei der dritten seiner Lage inne und weiß nicht zu sagen, wer das Schwert schmieden werde. Lachend erwidert Wotan: „Nur wer das Fürchten nie gelernt, schmiedet Notung neu“; dann zieht er ab. Siegfried, der nun zurückkehrt, findet Mime hinter dem Ambos versunken. Mit Mühe rafft sich der Zwerg empor und beginnt nun in wunderlicher Weise Siegfried das Fürchten zu beschreiben, denn der Wanderer hat auch Mimes Haupt demjenigen verfallen erklärt, der das Fürchten nicht kenne. Eine bedeutsame Stelle ist diejenige, wo Siegfried unter den Klängen des Brünnhilden-Motivs sich nach dem Fürchten sehnt. Schließlich geht er selber ans Schmiedefeuer, und was Mime nie vollbracht hätte, die Schwertschmiede, das gelingt dem jungen Helden selber. Jauchzend hält er das neugewonnene Schwert in die Höhe und schlägt den ganzen Ambos in zwei Stücke, Mime aus seinen komischen Träumen reißend. Der Zwerg hatte mit Herstellung eines Gifttrankes schon den Ring zu gewinnen vermeint; seine Rechnung ist höchst einfach: Siegfried wird Fafner erschlagen und Mime wird den Helden mit dem Tranke vom Leben zum Tode bringen.

Trotz der äußerlich geringen Handlung, die der erste Akt bringt, wirkt er durch die Feinheit der psychologischen Motive, die Frische der poetischen und musikalischen Schilderung. Naturgemäß bringt er wenig neue Leitmotive. Das Vorspiel erinnert an die unterirdischen Klüfte Nibelheims. Das Motiv von Siegfrieds Hornruf und die Harmonien, die den Wanderer begleiten, sind neu. Bemerkenswert ist die Melodie des „Erziehungsliedes“, worin der komisch-sentimentale Ton vorzüglich getroffen ist. Die Musik ist in diesem Akte außerordentlich flüssig und von sonniger Frische. Den Gipfelpunkt bilden die Schwertlieder Siegfrieds; der ganze Vorgang des Schmiedens ist sehr realistisch geschildert.

Der 2. Aufzug ist von Anfang bis zu Ende einem Märchen gleich. An den Zusammenhang des Dramas erinnert das Auftreten Alberichs, der mit Wotan vor Fafners Höhle zusammentrifft und sich in heftigen Schmähungen gegen den Gott ergeht. Wotan bleibt ruhig und schlägt Alberich sogar vor, den Wurm auf gütlichem Wege zur Herausgabe des Ringes zu bestimmen. Grotesk ist die Szene, in der Fafner diesen Vorschlag ablehnt. („Ich lieg' und besitz'; laßt mich schlafen!“) Nachdem Alberich und Wotan verschwunden sind, (letzterer unter den Klängen des Abschiedsmotivs aus der Walküre), tritt Mime mit Siegfried auf. Die ganze Nacht sind sie gewandert; nun endlich befinden sie sich an dem gewünschten Orte, wo der Drache haust. Mime zieht sich vorsichtigerweise zurück und läßt Siegfried allein unter einer breitästigen Linde. Wie frei fühlt sich dieser ohne den lästigen Begleiter! Er lauscht dem Waldweben und Vogelgezwitscher und sinnt über seine Mutter nach. Ein Vöglein mit besonderem Gesang, den er noch nie gehört, tut es ihm an; er versucht die Weise auf einem geschnitzten Rohre nachzuahmen. Als dies mißlingt, nimmt er das Horn und bläst seine Wald-

weise: „Nun will ich seh'n, wen jetzt sie mir lockt: ob das mir ein lieber Gesell?" der liebe Gesell ist die Wurmesgestalt Fafners, die sich aus dem Hintergrunde heranwälzt. Siegfried nimmt unerschrocken den Kampf mit dem Ungetüm auf und stößt ihm sein Schwert ins Herz. Der sterbende Fafner fragt rührend melancholisch, wie der sieghafte Held heiße; bei Siegfrieds Namen stirbt er. Von dem Blute des Getöteten brennen Siegfried die Finger; er führt sie zum Munde und ihm ist, als verstünde er jetzt der Vögel Gesang. Lauschend hört er, daß in der Höhle Ring und Tarnhelm liege; er geht hinein, sie zu holen. Inzwischen taucht das edle Brüderpaar im Vordergrunde auf, um nach dem Stand der Dinge zu forschen. Jeder ist von der Gegenwart des anderen verblüfft; das Gezänke zwischen beiden wirkt sehr komisch. Beim Wiederauftreten Siegfrieds weichen beide zurück. Das Vöglein warnt Siegfried vor Mimes listigem Anschlag, und als dieser mit ekelhafter Aufdringlichkeit, dazu in unfreiwilliger Dummheit seine List immer wieder ausplaudernd Siegfried den Becher reicht, schlägt ihn der Held in rascher Aufwallung mit dem Schwerte nieder und wirft ihn zum Leichnam des Wurms in die Höhle. Noch einmal horcht er seinem Vöglein, und erfährt jetzt von ihm, daß er auf einem Felsen eine schlafende Frau finden und sie zur Liebe wecken könne. Lustig folgt er dem fortflatternden Vöglein, das ihm den Weg zeigt.

Neu sind die Motive des Waldwebens und der Weise des Vögleins. Das Riesenmotiv ist zu den Schlägen der verminderten Quart verkürzt; diese bildet bekanntlich die häßlichste Dissonanz (siehe Klanglehre 2c.). Mit einer Art behaglicher Breite dehnt sich das Fluchmotiv aus, Fafners Tod motivierend. Die Schilderung des Waldes ist von bestrickender Poesie.

Auch der III. Aufzug bringt ein Auftreten Wotans, diesmal aber von größerer Wichtigkeit als je zuvor. So sehr hängt der Gott am Leben, an der Idee der Weltherrschaft, die er nun einmal hat, daß er ein letztes Mal Rat einholen möchte, ob das Verhängnis, dem er durch Berührung des Goldes verfallen, wirklich unabwendbar sei. Die Göttermutter Erda, die im Rheingold „der Sorge Stachel" in Wotans Herz gedrückt hatte, schleudert ihm auch jetzt seine Fehler frei ins Gesicht und schließt: „Du bist nicht, was du dich nennst!" Die Wirkung auf Wotan, der nunmehr durch harte Prüfungen gegangen ist, besteht in einem mannhaften Entschlusse: er will untergehen und das Erbe der Herrschaft „dem ewig Jungen", Siegfried, überlassen. Diese Selbstüberwindung, die gewissermaßen zugleich eine Bejahung und eine Verneinung des Lebens in sich schließt, bildet den Wendepunkt des ganzen Nibelungen-Dramas. Einen eigentümlichen Gegensatz zu der Freiheit seines Entschlusses bildet bei der folgenden Szene der Rest eigenmächtigen Herrscherwillens, der Wotan verblieben ist. Kaum hat er Siegfried zum Erben eingesetzt, als er diesem, der den Weg zur schlafenden Frau sucht, energisch entgegentritt. Wotan will sich nicht ohne Kampf beiseite schieben lassen! Siegfried muß sich den Weg erkämpfen, indem er Wotans Speer zerhaut. Bei offener Szene verwandelt sich die Bühne aus dem wilden Felsengebirge in das Flammenmeer, durch welches Siegfried dringen muß und bietet schließlich das gleiche Bild, wie der dritte Akt der Walküre. Brünnhilde, von Helm und Panzer gedeckt, schläft unter einer Tanne. Die Erweckung und Liebeswerbung ist mit großer Breite dargestellt. Wer dem inneren Vorgang folgt, wird aber wiederum an der meisterhaften Psychologie seinen Genuß haben und namentlich den Liebeskampf in Brünnhildes Seele mit zwingender Wahrheit geschildert finden.

Es ist wohl nicht ganz willkürlich, den Reichtum der Musik des dritten Aktes ausnahmsweise auf die persönliche Lage des Schöpfers zurückzuführen. In der Schweiz kam Wagner nur bis in die Mitte des zweiten Aktes; alles weitere stammt aus der Zeit nach der Berufung durch König Ludwig. Die Szene zwischen Erda und Wotan, das polyphone Vorspiel, birgt eine Fülle musikalischer Schönheiten in sich; die Durchführung der alten Motive ist glanzvoll und mannigfaltig. Das neue Motiv, das Wotans Entschluß begleitet, ist eines der hinreißendsten. Weiter ist die Musik zur Verwandlung (Feuerzauber und Hornruf) ein prachtvolles Orchesterstück. Die Motive der Schlußszene prägen sich ohne weiteres dem Gedächtnisse ein, werden aber in der „Götterdämmerung" nur vereinzelt verwertet. Den Schluß des Siegfried vergleicht Nietzsche mit der gigantischen Schönheit der Alpenfirnen. Dem „Siegfried-Idyll" (komp. 1870 für kleines Orchester) liegen einzelne Motive aus dem Drama Siegfrieds zugrunde. Es ist im übrigen eine selbständige Komposition, die ursprünglich nur für den Familienkreis bestimmt war (Geburtstagsüberraschung für Wagners Gattin Cosima) und erst Ende der 70er Jahre veröffentlicht wurde.

IV. Götterdämmerung.

Handlung in 3 Aufzügen und 1 Vorspiel.

Personen:

Siegfried, T.
Brünnhilde, S.
Waltraute, tiefer S.
Gunther, hoher B.
Hagen, tiefer B.
Gutrune, S.
Alberich, hoher B.
Erste Norn, A.

Zweite Norn, tiefer S.
Dritte Norn, S.
Woglinde, S.
Wellgunde, tiefer S.
Floßhilde, A.

Schauplatz der Handlung: Vorspiel: Der Walkürenfels. I. Aufzug: Gunthers Hofhalle am Rhein. — Der Walkürenfels. II. Aufzug: Vor Gunthers Halle. III. Aufzug: Waldige Gegend am Rhein. Gunthers Halle.

Vorspiel. Der vierte Abend bringt, den Dimensionen des Werkes Rechnung tragend, ein Vorspiel, in welchem die drei Nornen den tiefen Zusammenhang des Ganzen aussprechen. Auf den Gesang der drei Schicksalsschwestern folgt als Gegenstück der Zwiegesang Siegfrieds und Brünnhildes. Noch einmal scheint die Nacht dem Tage zu weichen, Schuld und Verhängnis in Freiheit und Freude aufgelöst werden zu können. Siegfried nimmt zwar Abschied von Brünnhilde, um zu neuen Taten auszuziehen, ist aber durchaus nicht trauriger, sondern erhaben-freudiger Stimmung.

I. Aufzug. Die erste Szene zeigt die Halle der Gibichungen am Rhein; wir erblicken Gunther und dessen Halbbruder Hagen, den Alberich mit Krimhilde zeugte, sowie Gunthers Schwester Gutrune. Die Gibichungenhalle ist der unheimliche Ort, an dem Siegfried das Verhängnis erwartet. Aus den Beratungen und listigen Anschlägen der Gibichungen ist unschwer die dämonische Wirkung der Gold- und Herrschgier herauszuerkennen. Gunther und Gutrune, beide selbstsüchtige Naturen, verfallen ohne Widerstand der übermächtigen Einwirkung Hagens. Gunther möchte ein Weib, Gutrune einen Mann, zu höherem Ruhme ihres Geschlechts und sind bereit, ihre Wünsche auf ungeradem Wege durchzusetzen. Hagen rät nämlich, die Walküre Brünnhilde, und zwar mit Siegfrieds Hilfe, zu freien, der allein das Flammenmeer zu durchdringen vermöge; Siegfried könnte als Belohnung Gutrune zum Weib erhalten. Ein Zaubertrank würde ihn vergessen machen, wenn „je ein Weib ihm genaht"! Die volle Tragweite des Anschlages kennt nur Hagen, der weiß, daß Siegfried Brünnhildes Mann ist. Siegfried kommt und wird von Gunther gastfrei aufgenommen. Gutrune reicht ihm den Vergessenheitstrank, der Siegfried die Erinnerung an Brünnhilde nimmt; er begehrt heftig nach Gutrune. Dieser Zaubertrank ist jedenfalls in seinen Wirkungen furchtbar. Daß er dem modernen Menschen zunächst rätselhaft sein muß, ist leicht begreiflich; aber wenn man mit Wagner sich einmal auf den Boden der Sage begeben hat, wird man im Trank das Symbol der dämonischen Macht Hagens erkennen. Siegfried ist als lichtvoller Held an und für sich von jeder Finsternis gehaßt; um ihn zu verderben, gibt es nur ein äußeres, zauberhaft gewalttätiges Mittel, da die psychologischen Handhaben bei der Harmlosigkeit und Freiheit des Helden fehlen: nur den Tarnhelm nützt er zur List. Gutrune wird Siegfrieds Weib unter der Bedingung, daß er für Gunther mit Hilfe des Tarnhelms, der ihn unkenntlich macht, die Walküre als Gemahlin heimholt. Ein Eid bekräftigt diese Abmachungen. Gunther und Siegfried eilen sofort davon, und nachdem Hagens schauerlicher Wachtgesang verklungen ist, werden wir nochmals an die Stätte Brünnhildes auf den Walkürenfelsen versetzt. Waltraute naht, um der Schwester von Wallhall zu erzählen und sie zur Zurückgabe des Rings an die Rheintöchter zu bestimmen. Die Weigerung Brünnhildes, Siegfrieds Liebespfand fortzugeben, zeigt uns den Fluch des Rings in potenziertester Wirkung. Kaum hat Waltraute Brünnhilde verlassen, als diese von Siegfried selber in Gestalt Gunthers bezwungen und des Rings beraubt wird.

Brünnhilde wird als Weib durch ein neues, demütig-hingebungsvolles Motiv charakterisiert. Die Motive Gunthers und Gutrunes sind prägnant und schön. In der Schwurszene wolle man auch auf die wichtigen Motive achten. In der Schlußszene bemerke man das Motiv zu Brünnhildes Worten: „Ha, nun erkenne ich der Strafe Sinn!" Die Charakterisierung Hagens prägt sich unfehlbar von selbst ein. Die Nornenszene ist naturgemäß fast nur aus vorhergegangenen Motiven zusammengesetzt. Eine meisterhafte Anwendung der Leitmotive findet sich im Zwischenspiel vor dem ersten Aufzug: Siegfried durchschreitet die Lohe (Hornruf und Feuerzauber), gelangt an den Rhein, ohne die Bitten der Rheintöchter um das Gold zu hören; die schließliche Ueberleitung zum ersten Aufzug (durch die Ring- und Rheingoldmotive) wird immer düsterer. (Ebenso interessant ist nachher das zweite Zwischenspiel.) Die Motive der Gibichungen-Szene deuten auf die veränderte Welt, die uns dort entgegentritt und bringen zudem, was die räumlichen Vorstellungen betrifft, die Idee hallender Oede hervor. Berühmt ist die Erzählung Waltrautes, in der neben vielen andern das Abschiedsmotiv kommt. Die Weigerung Brünnhildes nimmt bei den Worten: „Die Liebe ließe ich nie" ꝛc. die Form des Liebesentsagungsmotivs aus dem Rheingold an. Aehnlich ist die objektive Tragik, die sog. tragische Ironie, an einer Stelle in der Walküre ausgedrückt, indem eben jenes Motiv Siegmunds Schwertgewinnuug (vokal) begleitet.

Der II. Aufzug beginnt mit einem fesselnden Nachtstück. Alberich erscheint, um den schlafenden Hagen an den Ring zu erinnern. Nach Tagesanbruch kehrt dann Siegfried zurück und erzählt Gutrune, wie er Brünnhilde bezwungen und dem Bruder

die Treue gehalten habe. Beide gehen in die Halle, worauf Hagen die Mannen zum Hochzeitsfest ruft. Der grausige Humor dieser Szene bereitet auf die schreckliche Katastrophe des zweiten Aktes vor. Gunther erscheint mit Brünnhilde, wird von den Mannen stürmisch begrüßt, und alles scheint zur Doppelhochzeit gerüstet. Da erblickt Brünnhilde Siegfried und an seinem Arm den Reif. Anfangs überwältigt von der Gegenwart Siegfrieds, der sie gar nicht kennt, gibt ihr die Leidenschaft die Anklage der Untreue ein. Wenigstens müssen die Anwesenden ihre Behauptung, daß sie mit Siegfried vermählt sei, in diesem Sinne auffassen. Mit einem Eid bekräftigt Siegfried seine Reinheit während der Werbung für den Blutsfreund. Mit dem Gegeneid glaubt Brünnhilde Siegfried als meineidig zu kennzeichnen! Alles geht in Verwirrung fort; Brünnhilde, Gunther und Hagen bleiben allein zurück. Von Leidenschaft verblendet, rät Brünnhilde selbst Siegfrieds Tod; Gunther wird durch den Hinweis auf Gewinnung des Ringes beschwichtigt. Hagen übernimmt es, mit seinem Speer den Helden an der Stelle im Rücken zu treffen, wo ihn Brünnhilde „ungezähmt", d. h. unbeschützt, ungefeit gelassen hat.

Dieser Aufzug ist dramatisch par excellence. Die bisherigen Motive werden aufs reichste und verschiedenste verbunden und vermitteln dem Hörer in der Eile, in der sich alle Vorgänge abspielen, die geheimsten und raschesten Gefühlswallungen der Handelnden. Hervorzuheben ist die Schilderung des Tagesanbruchs (Hörner), die Charakterisierung Hagens, die Willkommszene, die Schwurszene. Um nur ein Beispiel der Ausdrucksfähigkeit dieser Musik zu erwähnen, verweisen wir auf die letzte Szene, da wo Brünnhilde bekennt, daß sie Siegfried gefeit habe: noch immer kämpft sie zwischen Liebe und Haß, und die Musik schwankt zwischen zartestem und heftigstem Ausdruck.

Der III. Aufzug führt uns wieder an den Rhein, in eine wunderbare Waldlandschaft. Die drei Rheintöchter schwimmen heran und bitten, „Frau Sonne" möge ihnen den Helden senden, der das Gold zurückgäbe. Dieses zweistrophige Terzett gehört zu den schönsten Partien des ganzen Rings. Als Siegfried, auf der Jagd von den andern sich verlierend, allein ans Ufer herabkommt scheint ihre Bitte in Erfüllung zu gehen. Um den Helden desto sicherer zur Herausgabe des Ringes zu bewegen, singen sie von dem furchtbaren Fluche, — doch dieser rührt Siegfried am allerwenigsten. Ihrem scheinbaren Drohen sich entgegensetzend, behält er den Ring; aufgeregt schwimmen die Rheintöchter davon. Nun kommen Hagen und Gunther mit dem Jagdtroß und alles lagert sich in der Nähe des Ufers. Mit dämonischer Ruhe fordert Hagen Siegfried auf, von seinen Abenteuern zu erzählen. Wie er nun von vorne beginnt und alles im Zusammenhang seiner Erinnerung zurückkehrt, da taucht auch das entschwundene Bild der Erweckung Brünnhildes wieder vor seine Seele. Gunther fährt entsetzt auf und in diesem Augenblicke, als Siegfried selbst sich erhoben, stößt ihm Hagen seinen Speer in den Rücken. Unter den Klängen des zerbrochenen Siegfriedsmotivs taumelt dieser nach vergeblichem Widerstand zur Erde; eine letzte Anrufung Brünnhildes, und der Held verscheidet. Die Mannen tragen ihn auf einer Bahre fort; gewaltig ertönen die Klänge des „Trauermarsches". Die Szene verwandelt sich offen in die Gibichungenhalle. Gutrune tritt voll banger Ahnung aus ihrem Gemach und wird von der Ankunft der Mannen und Hagens überrascht. An Siegfrieds Leiche erhebt sich der gräßliche Streit um den Ring. Gunther wird von Hagen getötet, aber als Hagen den Ring von Siegfrieds Finger ziehen will, scheint sich die Hand drohend emporzuheben. Brünnhilde schreitet aus dem Hintergrunde einher. Eine vollständige Verwandlung ist mit ihr vorgegangen; sie hat mit den Rheintöchtern Rats gepflogen und sich emporgerungen zur Erfassung des ganzen Zusammenhangs, und zwar nicht bloß zur Erkenntnis von Siegfrieds Unschuld, sondern auch zum Einblick in das Schicksal Wotans. „Mich mußte der Reinste verraten, daß wissend würde ein Weib!" Wotan ruft sie zu: „Ruhe, Ruhe, du Gott!" Den Ring nimmt sie von Siegfrieds Finger, um ihn den Rheintöchtern zu überlassen. Sie selbst stürzt sich in den Scheiterhaufen und verbrennt mit Siegfrieds Leiche. Jubelnd halten die Rheintöchter den wiedergewonnenen Ring in die Höhe. Am Himmel aber bricht eine nordlichtartige Glut aus und man erblickt Wotan und alle Götter im Flammenschein der „Götterdämmerung". Helden und Götter sind vergangen, der Mensch bleibt als ihr Erbe zurück, um eine neue Weltordnung, die der Liebe, anzuerkennen und durchzuführen.

Es ist schwer, einzelnes aus der Musik hervorzuheben. Berühmt sind die Gesänge der Rheintöchter, die Erzählung Siegfrieds der sog. Trauermarsch und die Schlußszene. Der „Trauermarsch" ist kein Marsch im gewöhnlichen Sinne, sondern eine auf den Leitmotiven der Wälsungen und Siegfrieds aufgebaute Apotheose des Helden. Das Gefühl der Trauer geht mit dem Schwertmotiv bald ins Sieghaft-Heroische über. Von der Großartigkeit der Brünnhildeszene wird sich jeder schon an der Hand des Klavierauszugs überzeugen. Den Musiker wird am meisten die staunenswerte Polyphonie interessieren. Fast immer sind mehrere Motive verbunden, ohne daß die Klarheit beeinträchtigt würde. Man behalte bei der Aufführung so viel Ruhe, um das musikalische

Nachspiel mit Genuß verfolgen zu können. Ursprünglich sollte Brünnhilde gleichsam die Moral des Ganzen in einem Hymnus auf die Liebe zusammenfassen; das Motiv der Liebesallgewalt, mit dem die Musik schließt, klärt am besten über die Bedeutung des Dramas auf.

Der Stoff des Nibelungenringes. Das ganze Drama hat zwei Brennpunkte: Siegfried und Wotan. Siegfried war der erste, der in Wagners Geist Leben gewann. Auf die Gestalt des urwüchsigen Helden führte ihn die innere Anteilnahme an den revolutionären Bestrebungen von 1848 und 1849. Wagner traute dem deutschen Volke damals die Fähigkeit zu, neue Formen des sozialen Lebens, eine wirkliche Kultur zu finden. Typisch für diese Volkskraft schien ihm Siegfried zu sein, der also in gewissem Sinne als Held der Revolution zu betrachten ist. Allein die Gewalt der veränderten Lebensstimmung, die Enttäuschungen, die gereifte Lebenserfahrung, oder wie man es nennen will, ließen die ganz neue Idee der Wotantragödie erstehen. So ist der Ring aus einer aufwärts und abwärts gerichteten Bewegung zusammengesetzt und Denkmal zweier Lebensstimmungen zugleich. Er ist keine akademische Bearbeitung der Sagen, sondern ihre Deutung unter dem Drucke übermächtiger Lebensverhältnisse. Vielleicht sind in bezug auf das Studium des Werkes einige Ratschläge willkommen. Vor allem lese man anfangs nur die primären Quellen, also den Text, und zwar womöglich mit lauter Stimme; dann Wagners eigene Ausführungen über das Werk, z. B. die „Mitteilung an meine Freunde" im 4. Band der gesammelten Schriften. Von selbst wird man auf die Geschichte Bayreuths kommen, wo ja der Ring seine erste Aufführung erlebte. Die zahlreichen „Führer" mache man durch das Studium der Klindworthschen (nicht Kleinmichelschen) Klavierauszüge überflüssig. Man höre das erste Mal den Ring in zyklischer Aufführung und suche sich immer die ideellen Zusammenhänge klar zu machen; dann werden die scheinbaren Längen nicht mehr empfunden werden. Besonders studiere man Wotan und lese alle Stellen, in denen er auftritt oder wo von ihm die Rede ist, aufmerksam durch. Die Gepflogenheit der Bühnen, gerade diese Stellen zu kürzen oder wegzulassen, erinnert lebhaft an jene Schauspielertruppe, die den Hamlet ohne Hamlet gab.

Die Musik des Ringes hat an Stelle eines Schemas ein für allemal die psychologische Entwickelung der Musik gesetzt. Die Themen wachsen aus der inneren Situation heraus und folgen einzeln oder getrennt stets dem Verlauf der Handlung. Daß bei diesen Prinzipien die einzelnen Werke charakteristisch verschieden sein können, beweist sowohl der Unterschied zwischen den vier Abenden des Ringes, als der Unterschied des Ringes von den anderen Werken. Rheingold ist der poetischen Oekonomie entsprechend ruhig, klar, akkordisch gehalten; die Tragödie der „Walküre", welche den mythischen Boden mit dem heroischen vertauscht, hat als Grundzug elementare Leidenschaftlichkeit. Im Siegfried sind wir zum Menschen herabgestiegen; das Werk bildet ein großes Zwischenspiel zwischen den beiden benachbarten Tragödien. Frischer, feuriger Lebensgenuß und der Atem des unbefangen aufsteigenden Lebens wogt auch aus der Musik; selbst die tragischesten Motive bekommen eine Beimischung entweder von Behaglichkeit oder freier Erhabenheit. Hingegen strömt in die Götterdämmerung, in der sich aller Schmerz, alles Dämonische anhäuft, alle Bitterkeit und aller Jammer; von der Kunst, mit der hier die Musik das Tragische suggeriert, erhält man einen Begriff, wenn man z. B. das Auftreten Siegfrieds in der Gibichungenhalle verfolgt. Kaum wagt sich das Siegfriedmotiv hervor, meist ist es das Fluchmotiv, unter dem jenes zu ersticken scheint! Vielleicht ist noch ein kurzes Wort über die *Leitmotive* am Platze. Im Ring am allermeisten läßt sich beobachten, worin ihre *zweifache Bedeutung* besteht. Sie geben einmal die Charakteristik des Gegenwärtigen, und zwar im Ring mit unübertrefflicher Prägnanz, dann aber vermitteln sie die Gefühlsregungen, die auf Enferntes, Vergangenes oder Zukünftiges gehen, und dies ist bei den großen Dimensionen des Werkes unumgänglich nötig; sonst würde man eine Reihe von Einzelbildern erhalten, deren tieferer Zusammenhang verborgen bliebe. Ein Beispiel dieser zweifachen Bedeutung der Leitmotive: Am Schluß des 1. Aktes der Götterdämmerung schleppt sich Brünnhilde, nachdem ihr der Ring entrissen, in ihr Felsengemach. Dazu in der Musik die wühlenden Synkopen Alberichs. Bei erstmaligem Hören wird man sie lediglich aufs Gegenwärtige, auf Brünnhildes Jammer beziehen; bald aber rufen sie auch den Gedanken an Alberichs Fluch hervor und werfen ein Licht auf die innere Verkettung der Handlung, ein Licht, das unser Mitgefühl mit Brünnhilde in diesem Augenblick verzehnfacht. Als Ganzes genommen hat die Nibelungenmusik den Ruhm, die elementarste zu sein; ihr Stoffgebiet ist das denkbar reichste, aber was sie auch schildern mag, den Kampf der Elemente, das Rauschen des Wassers, das Lodern des Feuers, den Sturm der Liebesleidenschaft, stolzen Herrschergeist, häßliche Goldgier, freiwillige oder erzwungene Resignation, tiefstes Leid, freudigste Hingabe, alles schildert sie urwüchsig, unverfeinert, mit packenden Strichen. Etwas von der Gebirgsluft der Schweiz, wo der Ring größtenteils komponiert wurde, ist in das Werk übergegangen.

Tristan und Isolde.

Handlung in 3 Aufzügen.

Erste Aufführung 10. Juni 1865 in München unter Hans von Bülow. Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 25. Juli 1886. (Dann wieder bei den Festspielen von 1889, 91, 92).

Personen:

Tristan, T.
König Marke, B.
Isolde, S.
Kurvenal, Bar.
Melot, T.
Brangäne, M.S.

Schauplatz der Handlung. 1. Aufzug: Zur See auf dem Verdeck von Tristans Schiff, während der Ueberfahrt von Irland nach Kornwall. 2. Aufzug: In der königlichen Burg Markes in Kornwall. 3. Aufzug: Tristans Burg in der Bretagne.

Entstehung. Die erste Erwähnung von Tristan und Isolde fällt ins Jahr 1854. 1857 faßte Wagner den Entschluß, die Komposition des aussichtslosen Ringes fallen zu lassen und am Tristan zu arbeiten. Anfangs August 1859 war das Werk vollendet. Der Inhalt berührt sich eng mit der Siegfriedsage: auch Tristan muß das geliebte Weib für einen anderen freien. Im Mittelalter wurde die Sage von Gottfried von Straßburg behandelt; man lese die ausgezeichnete Uebersetzung von Hertz. Wagner folgte aber mehr den altfranzösischen Quellen, z. B. Thomas, der den Gedanken des Todestrankes hat, — wenn überhaupt von „Quellen“ die Rede sein kann. Eine Zusammenstellung aller vorhandenen Ueberlieferungen mit Wagners Drama bietet zu Vergleichen nur wenig Anhaltspunkte; insbesondere findet sich nirgends vor Wagner der Gedanke, daß Tristan und Isolde vor Genuß des Trankes einander schon aufs heftigste und entschlossenste lieben.

I. Aufzug. Die Vorgeschichte des ersten Aufzugs ist folgende; Isolde, die Tochter des Königs von Irland, war mit ihrem Vetter Morolt verlobt. Dieser wurde in Kornwall, wo er den üblichen Tribut einfordern wollte, von Tristan, dem Neffen des Königs Marke, erschlagen. Tristan selbst aber blieb nicht unverwundet und suchte unter dem Namen Tantris bei der Heilkünstlerin Isolde Hilfe. Er wird von ihr geheilt, aber dabei als Mörder Morolts erkannt. Ohne die Entdeckung zu verraten, läßt Isolde Tristan heimziehen. Nach einiger Zeit wirbt Tristan für König Marke um Isolde. Hier setzt der erste Akt ein. Isolde folgt Tristan auf dem Schiff zu König Marke. Den psychologischen Gang der Handlung können wir hier nicht ins einzelne verfolgen. Beide, Tristan und Isolde, sind von Anfang an als Liebende dargestellt, nur daß Isolde viel leidenschaftlicher ihre verhängnisvolle Neigung äußert. Um dem Leben an König Markes Seite zu entgehen, bietet Isolde Tristan schließlich einen „Sühnetrank“, der nichts anderes ist als ein Todestrank. Indem ihn Tristan annimmt und die Erkenntnis der wirklichen Bedeutung des Trankes erraten läßt, hat auch er seine Liebe gestanden. Durch Verwechselung Brangänes bekommen die beiden Liebenden einen andern, den „Liebestrank“ zu trinken. Sie sehen sich dem Leben zurückgegeben und nichts mehr hält das offene Geständnis ihrer Liebe zurück. Dies ist ihre Lage, als das Schiff in Kornwalls Hafen einläuft. Der Liebestrank ist bei Wagner kein Zaubertrank; die Liebenden könnten statt desselben irgend etwas anderes trinken und sähen sich doch zum Liebesgeständnisse genötigt. Unter dieser psychologischen Voraussetzung kann die Beibehaltung des Liebestrankes durchaus nicht beanstandet werden; er symbolisiert die Macht der Minne, dient zur Abkürzung der Handlung und entrückt die Liebenden den platten Begriffen ihrer Umgebung.

Das Vorspiel gibt in gedrängter Weise das einheitliche Bild der Entwickelung der Liebesleidenschaft bis nach ihrer Katastrophe. Der formelle Aufbau der Motive ist bewunderungswürdig, der Eindruck überwältigend.

II. Aufzug. Ein Gefährte Tristans, Melot, hat bei dem Empfang den wahren Grund der Verwirrung Isoldes erkannt und dem König verraten. Um die Wahrheit zu erproben, begibt sich dieser scheinbar auf die Jagd, und nächtlicherweile kommen Tristan und Isolde in einem Garten zusammen. Unerwartet kehrt der König zurück und ist tief gedemütigt, seinen Freund treulos zu finden. Tristan stürzt zuletzt auf Melot zu, wird aber selbst verwundet.

Es erscheint beinahe lächerlich, den Inhalt eines der herrlichsten Akte mit so kurzen, trockenen Worten wiederzugeben, und doch ist der Inhalt der äußeren Handlung damit erschöpft. Von der durch die Musik dargestellten inneren Handlung, von Freude und Schmerz der Liebenden, kann nur die unmittelbare Aufführung den Begriff geben. Man versäume nicht, wenigstens diesen zweiten Akt im Bülowschen Klavierauszug zu spielen.

III. Aufzug. Kurvenal, Tristans Diener, hat seinen Herrn auf die halbverfallene Stammburg in Kareol gebracht, und hier erblicken wir Tristan auf dem Krankenlager im Burghof. Mehr als die Wunde peinigt ihn die Sehnsucht nach Isolde. Er meint ihre Ankunft fast erzwingen zu können durch die Kraft seiner sehnenden Liebe. Doch erschöpft sinkt er zurück und läßt in der Fieberhitze sein ganzes Leben noch einmal an sich vorüberziehen. Endlich fällt er in ruhiges Träumen und hat eine wunderschöne Vision von

Isolde. Wirklich naht auch jetzt ein Schiff, dem Isolde entsteigt; sie stürzt zu dem taumelnden Tristan herein, um ihn tot in ihren Armen zu halten. Ein zweites Schiff bringt Marke, der die Liebenden vereinigen möchte, aber zu spät kommt. Isolde, ohne den König zu vernehmen, richtet sich über Tristans Leiche noch einmal empor und haucht mit einem Hymnus auf das Reich des Unbewußten ihr Leben aus.

Die Gewalt der schmerzerfüllten Musik dieses dritten Aktes ist nur durch den Eindruck der persönlichen Schicksale während der Komposition erklärlich. Den Schmerz in allen seinen Abstufungen hat Wagner überhaupt meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Auf musikalische Einzelheiten können wir auch hier nicht näher eingehen.

Der Stoff. Tristan ist in einzelnen Beziehungen an das Verständnis der Schopenhauerschen Philosophie gebunden. Im dritten Akte findet sich z. B. eine Andeutung der Idee der Präexistenz („Den Trank — ich selbst hab' ihn gebraut"). Doch sind solche Andeutungen Ausnahmen. Die Stimmung tiefer Traurigkeit und nagenden Weltschmerzes wird sich auch dem Zuhörer, der Schopenhauer nicht kennt, mitteilen. Tristan ist der Gegenpol zu Siegfried und stammt aus einer Zeit, in der Wagner die Tragik alles Weltgeschehens heftig zum Bewußtsein kam. Seine verzweifelte persönliche Lage hätte Wagner den Pessimismus des Tristan auch erpreßt, wenn er Schopenhauer nicht gelesen hätte; es ist daher nicht unbedingt nötig, jeden einzelnen Ausdruck genau mit dem Philosophen zu parallelisieren.

Die Musik ist unerschöpflich reich und fließt immer in vollem Strom dahin. Dies ist bedingt durch die Eigentümlichkeit des Stoffes, der die Handlung ausschließlich ins Innerste der Seele verlegt und an Bühnenbildern nur das Notwendigste gibt. Aus dem Schauspiel ist sozusagen ein Hörspiel geworden und man kann, besonders im zweiten Akte, über lange Strecken die Augen schließen, ohne von der Schönheit des Werkes etwas zu verlieren. Die Liebenden wünschen ja auch von Anfang bis zu Ende die Flucht aus der sichtbaren Welt. Im Tristan tritt die geistige Bedeutung der Leitmotive nicht in dem Maße hervor wie im Ring. Die Schilderung hält sich überwiegend ans Augenblickliche, Gegenwärtige. Anderseits ist dadurch, daß fast nur wiederkehrende Motive benützt sind, die Einheitlichkeit des Werkes gesteigert. Die unruhige, leidenschaftliche, glühende Sprache dieser Musik wird schon der zündenden Modulation wegen nicht leicht mit irgend einer andern verwechselt werden. Vom Ring trennt sie die Verfeinerung der Leidenschaft, von den Meistersingern ihre verzehrende Glut. Direkt entgegengesetzt ist die Musik des Parsifal.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Handlung in 3 Aufzügen.

Dem König Ludwig II. von Bayern gewidmet.

Erste Aufführung: 21. Juni 1868 in München unter Hans v. Bülow. Erste Aufführung i. Bayreuther Festspielhaus: 23. Juli 1888. (Dann wieder bei den Festspielen von 1889, 92, 99).

Personen:

Hans Sachs, Schuster, B.
Veit Pogner, Goldschmied, B.
Sixtus Beckmesser, Stadtschreiber, B.
Fritz Kothner, Bäcker, B.
8 weitere Meistersinger,
Walther v. Stolzing, ein junger Ritter aus Franken, T.
David, Sachsens Lehrbube, T.
Eva, Pogners Tochter, S.
Magdalene, Evas Amme, M.S.
Ein Nachtwächter, B.

Schauplatz der Handlung: Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts. I. Aufzug: Im Innern der Katharinenkirche. II. Aufzug: In den Straßen vor den Häusern Pogners und Sachsens. III. Aufzug: a) Sachsens Werkstatt, b) ein freier Wiesenplatz an der Pegnitz.

Entstehung. Im Sommer 1845, unmittelbar nach Vollendung des Tannhäuser, verfaßte Wagner den ersten Entwurf zu den Meistersingern. Die Art, wie sich ihm damals der Stoff darstellte, war ironisch: mit feinem Blick erkannte er, daß die bloße Ironie weder für die Musik tauge, noch einem Kunstwerk das Gepräge leihen dürfe; er ließ das Begonnene liegen. 1861 griff er den Stoff wieder auf und vollendete ein Drama im Lauf der folgenden sieben Jahre, durch viele Unterbrechungen gestört. Es ist das erste und einzige Mal, daß Wagner den Stoff der Geschichte entnimmt und den Gang der Handlung nach freier Erfindung gestaltet.

I. Aufzug. Die Szene stellt das Innere der Katharinenkirche dar; die Gemeinde singt den letzten Vers eines Chorals und verläßt dann nach dem Nachmittagsgottesdienst die Kirche. Der Ritter Walther, der während des Gesangs mit dem Goldschmied-Töchterlein Eva Blicke getauscht hat, tritt an das Mädchen heran, um es kurzerhand zu fragen, ob sie schon Braut sei. Die Begleiterin Magdalene und später David, der Lehrbube des Schusters Hans Sachs bemühen sich, Walther von dem verwickelten Wesen der Meistersingerzunft einen Begriff zu geben; denn dies ist vor allem notwendig, wenn der Ritter Eva gewinnen will, welche als Preis für den Sieger in einem Wettgesang bestimmt ist; am andern Tage, am Johannisfest, soll dieser Wettgesang stattfinden. Die rasche Liebe zwischen

Eva und Walther ist bei ihrem jungen Blut nicht zu verwundern. Walther faßt sofort den Gedanken, Eva „als Meister zu ersingen“. Sie trennen sich für jetzt und Walther bleibt allein in der Kirche zurück, um einer Sitzung der Meistersinger anzuwohnen und sich womöglich mit einemal zum Meister aufzuschwingen. Ehe die Meister kommen, müssen umständliche Vorbereitungen getroffen werden, welche David dazu benützt, Walther in die Geheimnisse der Zunft einzuweihen. Die übrigen Lehrbuben treiben allerhand Schabernak und es dauert lange, bis endlich alles hergerichtet ist. Neckisch umtanzen die Lehrbuben das „Gemerk“, in dem der „Merker“ sein Amt verrichten wird, und fragen den Junker spöttisch, ob ihm „das Blumenkränzlein“ beschieden sein werde. Von den eintretenden Meistern nimmt sich Pogner sofort Walthers an und erklärt, ihn zur „Freiung“ vorschlagen zu wollen. Der Stadtschreiber Beckmesser, der es auf Eva abgesehen hat, wittert sofort einen Nebenbuhler und ergeht sich in allerlei drollig-ärgerlichen Wendungen. Zuletzt kommt Hans Sachs und Kothner liest feierlich langweilig die Namen der versammelten Meister ab. Pogner bittet nach einigen Zwischenfällen um Aufmerksamkeit für einen wichtigen Antrag: er will morgen dem Meister, der vor allem Volk den Preis im Singen erränge, Eva zur Ehe geben; nur solle diese das Recht haben, einen ihr unangenehmen Freier zurückzuweisen. Diesen kühnen Gedanken überbietet Hans Sachs sofort mit einem für die Meister noch ungleich verwegeneren: Man solle nicht immer bloß die Meister, sondern auch einmal das Volk Richter im Wettgesang sein lassen. Darob große Entrüstung unter den Meistern: „wenn spricht das Volk, halt ich das Maul,“ bemerkt einer. Pogner tritt vermittelnd auf und sein Antrag wird angenommen. Nach ergötzlichen Streitereien kommt aber noch ein neuer Fall: Pogner stellt den jungen Ritter zur „Freiung“ vor. Nun hat dieser in eigenem Gesang zu zeigen, ob er würdig ist, in die Zunft aufgenommen zu werden. Damit Walther nicht irre gehen kann, liest man ihm eine schwere Zahl von Regeln vor, ehe er mit dem Gesang beginnt. Trotz aller Begeisterung vermögen Walthers Lieder die Herzen der Meister nicht zu gewinnen, nur Sachs lauscht mit wachsender Anteilnahme. Der Merker Beckmesser, der jeden Fehler mit einem hörbaren Kreidestrich auf seiner Tafel angemerkt hat, stürzt erbost aus seinem Gemerk hervor und agitiert für die Ablehnung Walthers. Unter großem Tumult, in allgemeinem Wirrwarr endigt Walther seinen Gesang. „Versungen und vertan“, lautet das Echo bei den Meistern.

Das Vorspiel gibt den idealen Gang der Handlung in gedrängten Zügen. Zuerst werden mit dem Meistersingermotiv die Meister hingestellt, dann Eva, und in dem Meistersingermarsch der Glanz des Johannisfestes, das in Kunstbegeisterung verläuft. Ein breiter Hymnus, den man auf Hans Sachs deuten mag, verherrlicht die Kunst. Mit einigen gewaltigen Rückungen gelangt dann das C-dur in E-dur und mit der bezeichnenden Strophe aus Walthers Preislied in die Gefühlswelt des letzteren. Dann tritt Beckmesser auf, dessen Eitelkeit durch das verkürzte Meistersingermotiv treffend charakterisiert ist. Umsonst stemmt sich Walthers Motiv entgegen. Beckmesser behält den Platz und wird dann erst vom Volk in Bedrängnis gebracht. Dem lustigen Durcheinander scheinen die Meistersinger Ruhe zu gebieten und jetzt löst sich alles in eine harmonische Dreieinigkeit auf, die in der ganzen Orchesterkomposition ihresgleichen sucht: die Themen der Meistersinger, des Marsches, Walthers werden gleichzeitig verbunden nnd zu einer großzügigen Steigerung emporgeführt; das Meistersingerthema bildet den pompösen Abschluß des Vorspiels. So wie hier die Polyphonie durchgeistigt ist, so hat sie auch Wagner im ganzen Werke in geistreicher, zum Teil kühn-humoristischer Weise behandelt. Von den Motiven des ersten Aktes heben wir nur eines hervor, das in der Regel unbeachtet bleibt: es ist der aufsteigende Seufzer des Hans Sachs, als er sich von den Meistern so wenig verstanden sieht. Es erklingt zum erstenmal bei den Worten: „Halt, Meister, nicht so geeilt!“ Der Aufbau des Finales verdient seiner Polyphonie wegen besonders studiert zu werden.

II. Aufzug. Eine Nürnberger Straße bildet den Schauplatz der Ereignisse, die sich am Abend des Johannisfestes abspielen. Die Lehrbuben sind mit Schließung der Werkstätten beschäftigt; es ist Feierabend. Magdalene sucht zu David zu gelangen, um etwas über den Ritter zu erfahren. Trostlos geht sie zurück, als ihr David die Entscheidung der Meister mitteilt. Hans Sachs kommt gerade recht, um eine ausbrechende Schlägerei der Lehrbuben zu verhindern; er tritt mit David ins Haus ein. Pogner und Eva kehren wie vom Abendspaziergang zurück, Eva beklommen und Pogner in unentschlossenem Hin- und Hersinnen. Als beide im Haus sind, lenkt der Dichter unsern Blick hinüber in die Werkstatt des Hans Sachs: wie dieser über das Erlebnis des Tages nachdenkt und sich Walthers Lenzesgesang zurückruft — welch zarte Poesie umhaucht diesen Monolog. Und nun erst die Szene mit Eva; sie hat sich loszumachen gewußt und zu Sachs geschlichen, um etwas über Walther zu erfahren. Sachs stellt Eva dadurch, daß er ihr ausweicht und es scheinbar mit den Meistern gegen Walther hält, auf die Probe; er selbst muß erfahren, ob Eva Walther wirklich liebt! — sein eigenes Herz wird tief davon berührt! Eva verrät sich natürlich sofort. Aufgeregt geht sie von Sachs weg,

an dessen gutem Herz sie in diesem Augenblick verzweifelt. Anstatt sich aber ins Haus zu begeben, erwartet sie ihren Ritter und will, als dieser erschienen ist, mit ihm fliehen. Sachs, der die beiden beobachtet, läßt einen Lichtstrahl quer über die Straße fallen, um sie in Verwirrung zu setzen. Als gar endlich Beckmesser dazu kommt und Eva ein Ständchen bringen will, ist an eine Flucht nicht mehr zu denken. Die Liebenden lassen sich auf einer Bank nieder und beobachten ihrerseits die folgenden Ereignisse. Als Beckmesser anfangen will, zu singen, beginnt Sachs, der mit seiner Arbeit auf die Straße heraus ist, mit lauter Stimme ein humoristisches Lied. Beckmesser macht alle Phasen des Aergers bis zum sinnlosen Zorn durch; sein eigenes Ständchen hält er für notwendig, um bei Eva als Wettsänger ein günstiges Vorurteil zu gewinnen. Schließlich muß er aber mit Sachs paktieren und dieser läßt ihm soviel Atem, daß er sein Lied mit knapper Not zu Ende singen kann; die Hammerschläge, die seine Fehler markieren, halten ihn stetig in Aufregung. Sein Gesang hat übrigens die Nachbarn geweckt: David glaubt, das Ständchen gelte der am Fenster befindlichen Magdalene, zerbricht Beckmessers Laute und im Nu versammeln sich Lehrbuben, Gesellen, Meister, Nachbarn und Nachbarinnen, um den Johannistag mit einer großen Keilerei zu beschließen. Mit zitternder Stimme ruft der Nachtwächter, auf dessen Ruf die Bürger sich zurückgezogen haben, den Gruß der elften Stunde und der aufsteigende Vollmond scheint in die Straße, als ob alles nur ein Traum gewesen wäre.

Da es nicht unsere Aufgabe sein kann, die einzelnen Schönheiten der Musik zu besprechen, beschränken wir uns auf wenige Andeutungen. In Sachsens Monolog sind die überschwellenden Motive aus Walthers Lied „Fanget an", das er den Meistern vorsang, eingefügt. — Zum dritten Vers des Schusterlieds erklingt die Resignationsweise, mit der das Vorspiel zum dritten Akt beginnt. Eva fühlt das geheime Weh des Meisters und bricht in die Klage aus: „Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie." Die Polyphonie in der Prügelszene sollte von jedem Berufsmusiker studiert werden. Beckmessers Ständchenmelodie ahmt keine bestimmte Musikrichtung tendenziös nach, sondern zieht alles ins Komische.

III. Aufzug. Zur Handlung des dritten Aktes gehört eigentlich das Vorspiel; denn die Szenen in Sachsens Werkstatt bilden die unmittelbare Fortsetzung. Davon hat freilich das Publikum oft geringe Kenntnis. Sachsens Größe liegt nicht bloß im Kunstsinn, sondern in der Neidlosigkeit und Selbstbeherrschung. Obwohl er selbst Eva liebt, tritt er für den aufstrebenden Walther ein und gönnt beiden ihr Liebesglück. Die männliche, philosophische Resignation, die sich vom Schmerzbewegten zu entschiedener, milder Haltung festigt, spiegelt sich im Vorspiel. Die erste Szene mit David, der wehmütig um Verzeihung bittet, bekommt durch die Gegensätze der tragischen Stimmung Sachsens, des weihevollen Morgenlichtes und der hausbackenen Art des Lehrbuben ihr echt humoristisches Gepräge. Der tiefsinnige Monolg macht den Uebergang aus der philosophischen Betrachtung in tatkräftiges Eingreifen. Walther erhält von Sachs Anweisung, wie er die Gunst der Meister von neuem erlange; ein schönes Lied, das dem Ritter aus dem Stegreif gelingt, zeichnet Sachs freudig auf. Nachher entdeckt Beckmesser das Geschriebene, hält Sachs für den Urheber, läßt sich aber beschwichtigen, als ihm das Blatt geschenkt wird: Beckmesser will das Lied als Werbgesang einstudieren! Endlich erscheint auch Eva, dem Weinen nahe; denn Scheu, Beschämung, Liebe halten sie wunderlich gefangen. Als Sachs an ihrem Schuh flickt und Walther auf der Treppe erscheint, bricht sie in einen Freudenruf aus; entzückt improvisiert Walther die dritte Strophe seines Liedes. Sachs aber bringt ihre ganze innere Erregung dadurch zum Ausbruch, daß er sich in grobkörnigen Worten scheinbar über die ewige Mühe beschwert, die ihm Eva bereite. Mit einem Jubelruf stürzt sich diese an des Meisters Brust und es entringt sich ihr jener begeisterte Dankgesang, aus dem die Gemütstiefe beider schlichter Menschen rührend hervorleuchtet. Nachdem noch David in Anwesenheit seiner Magdalene zum Gesellen geschlagen ist, beschließt der harmonische Gesang Sachsens und der beiden Paare die Szene. Auf einem Wiesenplan vor Nürnberg sind wir dann Zeugen des fröhlichen Festtreibens. Die Zünfte ziehen auf, die Lehrbuben tanzen mit Mädchen aus Fürth. Dann schreiten feierlich die Meistersinger einher. Sachs wird vom Volk mit des Meisters Choral „Wachet auf, es nahet gen dem Tag" einmütig-begeistert begrüßt — ein großartiger Augenblick! Im Wettgesang macht dann Beckmesser durch ganz falsche Auffassung des Liedes, das er unsinnig entstellt wiedergibt, glänzendes Fiasko, und Walther, der ja das Lied kennt und richtig und schön vorzutragen weiß, erringt mit ihm den Sieg. Aber in die Zunft will er nicht aufgenommen sein. Da bedeutet Sachs dem jugendlichen Feuerkopf, daß die Meister nicht zu verachten seien und das ganze Volk schließt sich ehrfürchtig dem Hymnus an:

„Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
Zerging in Dunst
Das heil'ge röm'sche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst."

Wenn je, so trifft auf diesen dritten Akt die Mahnung zu, daß zum Verständnisse der Musik Wagners vorurteilslose Empfänglichkeit genügt. Sachsens Monolog

(besonders die Stelle von der Johannisnacht), Walthers Preislied, die Verwirrung und der Jubel Evas, das Quintett, der Choral sind nur einzelne Perlen aus einer ununterbrochenen Kette. Der Schluß des Ganzen ist dem Schluß des ersten Vorspiels nachgebildet. Kunstvolle Polyphonie geht überall, z. B. auch durch Sachsens Festrede, hindurch.

Der Stoff. Das Werk übt schon als geschichtliches Bild großen Reiz; der Geschichte ist aber überall das Reinmenschliche abgewonnen. Zu dieser inneren Umarbeitung bedurfte es der künstlerischen und menschlichen Reife Wagners. Diese war auch nötig, um den ursprünglich ironischen Gehalt in einen humoristischen zu verwandeln. Die Meistersinger sind kein Lustspiel, sondern Lust- und Trauerspiel zugleich; die Kraft echten Humors versöhnt mit den Schmerzen der Wirklichkeit wie sie die Aeußerungen der Lebensfreude vertieft. Wenn Wagner gerade in der Zeit seiner schlimmsten Erfahrungen die sonnige Heiterkeit zu den Meistersingern fand und seine Tränen in Perlen faßte, so ist dies gewiß das untrüglichste Zeugnis für die Größe und Güte seiner Natur. Alle polemische Tendenz ist aus dem Stoffe ausgeschieden und der Kampf der alten und neuen Kunst auf die allgemeinen Schwächen menschlicher Natur liebevoll zurückgeführt.

Die Musik. In musikalischer Beziehung ist hervorzuheben die Verschmelzung der dramatischen Musik mit den älteren geschlossenen Formen; nicht eine Konzession ans Publikum, sondern der Stoff selbst bewirkte sie. Das Leitmotiv ist mehr zur Zeichnung ähnlicher breiter Bilder und nur vereinzelt zur Vermittlung eines bestimmten bezeichnungsvollen Gefühlswertes benützt. Ganze Szenen sind von einer Themengruppe einfarbig untermalt. Getreu spiegelt die Musik das Kolorit der einzelnen Akte: das Altertümliche, Zünftig-Trockene des ersten, den würzigen Hauch der Sommernacht im zweiten und die Weihe des Morgens, dann die rauschende, durch Begeisterung geweckte Freude des Festes im letzten Akt. Das Gesamtgepräge erhält die Musik durch die ungeheure Bachsche Polyphonie sowie durch die Liebenswürdigkeit, die ihren Stempel der Charakteristik derbster Komik aufdrückt, und die Lebensfreude, die aus der Schilderung tiefster Resignation noch herausblickt. Man vergleiche Beckmesser mit Mime, Sachs mit Wotan.

Parsifal.

Ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen.

Erstaufführung: 26. Juli 1882 in Bayreuth, dann bei den Festspielen von 1883, 84, 86, 88, 89, 91, 92, 94, 97, 99. 100. Aufführung daselbst 19. August 1897.

Personen:

Amfortas, Bar.
Titurel, B.
Gurnemanz, B.
Parsifal, T.
Klingsor, B.
Kundry, S.
Erster u. zweiter Gralsritter, T. u. B.
4 Knappen, S. u. T.
Klingsors Zaubermädchen.
6 Einzelsängerinnen, S. und 2 Chöre, S. u. A.
Die Brüderschaft der Gralsritter, T. u. B.
Jünglinge u. Knaben, S., A., T.

Ort der Handlung: 1. und 3. Aufzug: auf dem Gebiete und in der Burg der Gralshüter „Monsalvat"; Gegend im Charakter der nördlichen Gegend des gotischen Spaniens. 2. Aufzug: Klingsors Zauberschloß, am Südabhange derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt, anzunehmen.

Entstehung. Schon 1857 entwarf Wagner den Parsifal; verwandte Stoffe hatte er 1848 in „Jesus von Nazareth", 1856 in den „Siegern" zu behandeln versucht, aber wieder aufgegeben. Die „Sieger" waren auf streng buddhistischer Grundlage aufgebaut und feierten die Kraft absoluter Entsagung. Erst nach 1876 vollendete Wagner die Dichtung des Parsifal. Drei Sagenelemente schmolz er zusammen: Die Legende vom heiligen Gral, die Heldensage von Parsifal und das Märchen vom jungen Toren. Dazu kommen einige buddhistische Bestandteile. Es ist aber verkehrt, sich Wagner von diesen Quellen abhängig zu denken. Der Hauptgedanke, daß Mitleiden im engsten Sinne Uranfang jeder befreienden Tat sei, ist Wagners Eigentum, und nach diesem Gedanken richtet sich die Verwertung der christlichen Tradition (Abendmahl, Taufe, Fußwaschung usw.) nicht minder als die der Sagenelemente. Der Parzival Wolframs v. Eschenbach (übersetzt von Hertz) bietet nur Vergleiche und keine Belege für Wagners Parsifal. Das Drama ist glücklicherweise für die Bayreuther Festspiele reserviert geblieben; eine Aufführung an ständigen Operntheatern ist bei dem idealen Charakter des Werkes undenkbar.

I. Aufzug. Im schattig-ernsten Walde beginnt der Ritter Gurnemanz mit den Knappen das Tagwerk, die Pflege des siechen Gralskönigs Amfortas, der nach dem heiligen Waldsee zum erquickenden Bade getragen wird. Umsonst sind alle Heilmittel, auch was die Gralsbotin Kundry gebracht, denn dem Kranken hilft nur eines, nur der eine — der reine Tor, durch Mitleid wissend — wie es ein Orakelspruch verkündet hat. Warum alles andere vergeblich bleibt, erfahren wir in der kunstreich angelegten Exposition, die Gurnemanz in seinen Erzählungen liefert: Amfortas ist in den Schlingen Klingsors erlegen, der aus Wut über Zurückhaltung vom heiligen Gral einen Zauber-

garten voll schöner Frauen geschaffen hat, um die Ritter von ihren Rettungswerken durch sinnliche Verführung abzubringen. Bei der Betörung des Amfortas ist ihm sogar die heilige Lanze zu erbeuten gelungen; seitdem brennt dem Gralskönig eine Wunde in der Seite, die sich nimmer schließen will. Kaum hat Gurnemanz von dem allem erzählt, als der junge Parsifal, der einen Schwan erlegte, hereingeführt wird. Nach rührender Zurechtweisung für des Mutwilligen Tat fragt ihn Gurnemanz nach Namen und Herkunft, und wie sich Parsifal „dumm", d. h. völlig unwissend und harmlos zeigt, ahnt er in ihm den verheißenen Erlöser und geleitet ihn zur Gralsburg, wo das Liebesmahl gefeiert wird. Die Verwandlung geschieht bei offener Szene; die beiden scheinen zu schreiten, während sich die Gegend verändert, bis sie auf den Gralshügel gelangt sind. Der weihevollen Feier sieht Parsifal erstaunt zu; beim Schmerzensausbruch des Amfortas packt ihn ein vorübergehender Affekt des Mitleids; da er sonst kein Verständnis äußert, weist ihm Gurnemanz zuletzt unwillig die Tür.

Das Vorspiel bringt die Motive des Abendmahls, des Grals und des Glaubens. In scharfem Gegensatz hiezu entwickelt der erste Akt die Motive Klingsors und Kundrys, ohne übrigens ihre ganze Dämonik vorwegzunehmen. Parsifal ist bei seinem Auftreten durch ein energisches Motiv gekennzeichnet; eine zarte Melodie umspinnt die Erinnerung an die Mutter. Berühmt ist die Verwandlungsmusik und die Abendmahlsszene.

II. Aufzug. Was der erste Akt über Kundry nur geheimnisvoll angedeutet, wird im zweiten zur schrecklichen Gewißheit: sie war die Verführerin des Amfortas und soll nun auch Parsifal verführen. Sie ist also nicht bloß durch verschiedene Existenzen gegangen (gemäß der Idee der Wiederverkörperung), sondern wechselt auch in der jetzigen ihr Bewußtsein und lebt in zwei getrennten Sphären, im Dienst des Guten auf dem Gralsgebiet und bei Klingsor, der sie in seiner Macht hält, im Dienste des Lasters. Ehe sie ihre Verführung beginnt, stürmen auf Parsifal die Blumenmädchen ein, ohne Lüsternheit in ihm zu erregen. Die Psychologie der Verführungsszene zwischen Kundry und Parsifal ist von tiefsinniger Wahrheit. Kundry fesselt den Helden zuerst durch Erzählung von seiner Mutter; als sie „des Muttersegens letzten Gruß, der Liebe ersten Kuß" auf seine Lippen drückt, erwacht Parsifal mit einemmale zu hellseherischer Kraft; indem er das gleiche leidet, was Amfortas gelitten, den Kuß Kundrys, blitzt das Bewußtsein in ihm auf, daß Amfortas durch sinnliche Schwäche seine Qualen verschuldete. Zugleich wird er des eigenen Trieblebens inne, das sich ihm in diesem Augenblick natürlich als Quelle des Unheils darstellt; und endlich ahnt er, daß er durch Widerstang gegen Kundry Amfortas heilen könne. Nach dem ersten Mißlingen der Verführung hüllt Kundry ihre Sinnlichkeit in das geistige Sehnen nach Erlösung oder: das Bewußtsein ihrer unglücklichen Existenz ist durch Parsifals Weigerung zwar wachgerufen, aber nicht zu völliger Helligkeit und Kraft geweckt; es gehorcht noch der Sinnlichkeit. Kundry ruft Klingsor zu Hilfe. Umsonst schleudert dieser den erbeuteten Gralsspeer auf Parsifal; der Speer bleibt über Parsival schweben, und der „reine Tor", der sich die ungebrochene Kraft gewahrt hat, enteilt mit ihm nach der Gralsburg zu. Die Musik charakterisiert Klingsors Elend und Kundrys Leidenschaft mit gewaltiger Macht (Vorspiel!). Von bedeutendster Wirkung sind alle jene Motive, die dem Gebiet des Grales angehören und hier bei Klingsor das Gräßliche und Qualvolle vermehren. Eine liebliche Episode bildet die bekannte Blumenmädchenszene.

III. Aufzug. Nach langen Jahren voller Kämpfe und Nöten erreicht Parsifal an einem Charfreitagmorgen das Gebiet des Grals und wird von Gurnemanz zum Gralskönig geweiht. Die büßende Kundry wäscht ihm die Füße und empfängt von ihm den versöhnenden Kuß und die Taufe; die ergreifende Schönheit dieser menschlich-einfachen Szenen wird gekrönt durch die leuchtende Schilderung der erlösten Natur (sog. Charfreitagszauber)! Wandeldekorationen führen wieder zum Gralstempel; Parsifal heilt mit dem Speer Amfortas Wunde und erschließt den Rittern den langentbehrten Segen des Grals.

Das Vorspiel deutet auf die Entbehrung des Grals, den Amfortas nicht mehr enthüllen mag; der erlösende Held naht langsam und scheint den Weg nur mühevoll zu finden. Die Musik zu den Weiheszenen und zur Erlösung des Amfortas ist durch tiefsten Ausdruck und zarteste Einfachheit ausgezeichnet; der Schluß ist mild-versöhnend, gleichsam der Epilog zu Wagners eigenem Leben.

Der Stoff. Parsifal ist durchweg auf ethische Pfeiler gegründet; der Held wächst vom wilden Knaben empor zum geläuterten, aber rein gebliebenen Erlöser. Auch sonst tritt überall das Ethische hervor; selbst die Natur erscheint als entweiht vom Menschen und mit ihm als erlösungsbedürftig. Mit den Meistersingern hat das Werk gemeinsam, daß es nicht der Niederschlag vorübergehender Stimmungen ist, sondern die Frucht eines langen Lebens. Der Konflikt zwischen Lebensgenuß und idealem Beruf, den wir aus Tannhäuser kennen, ist hier so gewendet, daß der Held die Versuchung von Anfang an abwehrt. Eine Verabscheuung der Sinnlichkeit überhaupt liegt dieser Abwehr nicht zugrunde. Ebensowenig dient Parsifal der Verherrlichung der Kirche; das Wort Kirche ist sogar ganz vermieden.

Mit den Schilderungen des Gralsgebietes hat vielmehr Wagner seinem Vertrauen auf die Menschennatur das letzte Denkmal gesetzt; sein Glaube ist jener Goethesche Glaube, ohne den in der Welt nie etwas ausgerichtet wird. Dem tiefsten Eindruck des Werkes entzieht sich der Freigeist so wenig wie der Orthodoxe, die beide, nach dem Stoffe zu urteilen, niemals davon befriedigt sein sollten. Zu dem eigentümlichen, unvergleichlichen Eindruck trägt jedenfalls bei, daß Parsifal zwei Momente, die sonst einem Bühnenwerk unentbehrlich scheinen: den Widerstreit menschlicher Interessen und die Liebesleidenschaft, vollständig ausgeschieden hat.

Die Musik ist technisch merkwürdig dadurch, daß alle Motive Leitmotive geworden sind. Während aber bei Tristan ihre Beziehung aufs Gegenwärtige vorherrscht, drücken sie im Parsifal mit gleicher Entschiedenheit die Gefühlsrichtungen auf Entferntes aus. So ist die Wirkung der Klingsormotive im ersten, die der Gralmotive im zweiten Aufzug die denkbar tiefgründigste. Die Verwertung geschlossener, namentlich choralartiger Formen entspringt nicht einer reuevollen Rückkehr zu Prinzipien, die fürs Musikdrama untauglich sind, noch weniger einer „Konzession“, sondern dem Geiste und Bedürfnisse des Stoffes. Auch die weit größere harmonische und modulatorische Einfachheit war durch den Gegenstand geboten.

Literatur. Keines Komponisten Schaffen, auch das Beethovens nicht, hat annähernd so viele Federn in Bewegung gesetzt, wie dasjenige Wagners. Man hat nachgerade weniger einen Führer durch Wagner, als einen Führer durch die Wagnerliteratur nötig. Wir geben in folgendem eine Uebersicht über die Quellen, die das Verständnis Wagners anbahnen, weiterführen oder vollenden können. Alle primäre Literatur ist vorangestellt; sie bildet die unentbehrliche Grundlage zum Studium dessen, was über Wagner gesagt worden ist.

I.

Wagners Gesammelte Schriften, 10 Bände, bei E. W. Fritzsch in Leipzig, 3. Aufl. 1898.

Gedanken, Entwürfe, Fragmente. Ein 1885 erschienener Supplementband. „Nachgelassene Schriften und Dichtungen“ 1895 bei Breitkopf & Härtel.

Sämtliche Klavierauszüge. (Ring von Klindworth, Tristan von Bülow, Meistersinger von Tausig, Parsifal von J. Rubinstein; man vermeide die Kleinmichelschen Bearbeitungen, oder gar die Auszüge ohne Text, oder die Potpourris!)

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2 Bde, 1887.

Briefe Wagners an Uhlig, Fischer und Heine, 1888; an Röckel, 1894; 15 Briefe, hrsgeg. von Eliza Wille, 1894; an O. Wesendonck, 1898; an E. Heckel, 1899.

Briefe Wagners an seine Zeitgenossen von Kastner.

II.

Lebensbeschreibungen von Glasenapp (bis jetzt bis z. Jahr 1864; 3 Bde); von Ad. Jullien (1886); von Chamberlain (illustr., 1896).

Tappert, Wagnerlexikon 1877 (enthält die Ansichten und Aeußerungen von Wagners zahlreichen Gegnern Hanslick, Hauptmann, Ehlert, Speidel &c.).

III.

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872. Wagner in Bayreuth, 1876 (4. Stück der „Unzeitgemäßen Betrachtungen“). „Der Fall Wagner“, 1888, wird nur mit tiefem Bedauern gelesen werden können.

Chamberlain, Das Drama Wagners. Fördert das ästhetische Verständnis sehr.

Bayreuther Blätter, Zeitschrift im Geiste R. Wagners, von ihm selbst begründet, enthalten viel wertvolles Material für Kenntnis und Verständnis Wagners. (Herausgeber: Hans v. Wolzogen.)

Der Kunstwart. Musikal. Redakteur: Dr. Batka. Auch diese Zeitschrift gehört zu den Quellen der Belehrg üb. Wagner.

Liszt, Tannhäuser und Lohengrin, 1851.

H. v. Wolzogen, Die Sprache in Wagners Dichtungen.

Wolzogen, Erinnerungen an Wagner (Reclam).

R. Batka, Musikalische Streifzüge, 1899.

K. Köstlin u. Gjellerup haben Essays über den Ring des Nibelungen geschrieben.

Lichtenberger, Wagner der Dichter und Denker, 1899.

H. von der Pfordten, Die Bühnenwerke Wagners, 1899.

A. Prüfer, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, 1899. (Geschichte der Festspiele; gute Essays über Ring, Meisterf., Parf.)

Golther und Meink haben sich mit den sagengeschichtlichen Quellen befaßt.

Grimms deutsche Sagen, Simrocks Bearbeitungen der beiden Edden und die Tristan- und Parzival-Uebersetzungen von Hertz gewähren Einblick in die primären Sagenquellen.

Kürschners Wagner-Jahrbuch, 1886.

Schuré, Le drame musical, 2 Bde, 1875.

A. Ernst, L'oeuvre de R. Wagner, 1893.

Appia, La mise-en-scène du drame Wagnérien, 1895.

Prägers Buch über Wagner ist wegen der Fälschungen von den Verlegern (Breitkopf & Härtel) zurückgezogen worden.

Weißheimers Buch ist ebenfalls mit Vorsicht zu benützen.

Die Operette.

Die moderne Operette — nicht zu verwechseln mit der älteren Operette, die das Gebiet der einaktigen, heiteren Oper und des Sing- und Liederspiels umfaßte — verdankt ihr Emporkommen Jacques Offenbach. Offenbach ist zwar nicht der Erfinder der „musiquette", des halb ausgelassenen, halb sentimentalen, in kleinen Formen sich bewegenden und häufig parodistischen Musikgenres (er hatte darin u. a. in Hervé einen Vorgänger), aber indem er sie der Burleske und dem Ausstattungsstück verband und vermöge seines persönlichen Genies hat er sie zum Siege durch ganz Europa geführt. Offenbachs Stücke sind, soweit er nicht auf die Form des harmlosen Liederspiels zurückgreift, vorwiegend politische und soziale Satiren; dadurch wie durch die witzige Art, in der er musikalisch die italienische und die „große" Oper persiflierte, gewann er seine sensationellen Erfolge. Und seine Witze zündeten, weil sie stets etwas Aktuelles trafen. So knüpfte er beispielsweise den „Orpheus in der Unterwelt", eine seiner besten und erfindungsreichsten Bouffonnerien, an die Wiederaufnahme des Gluckschen Orpheus in Paris (1858). In Offenbachs Werken steckt kulturhistorisches Material. Aber auch ihre musikalischen Vorzüge sind stark genug, sie noch heute am Leben zu erhalten. Die bedeutendsten sind neben dem „Orpheus" „Die schöne Helena" und „Pariser Leben". Die „Helena" zeigt am meisten die formbildende Kraft Offenbachs. Eine Fülle musikalischer Gebilde von großer Plastik und drastischer Wirkung ist hier aus den Situationen und den Charakteren gewonnen und beispielsweise das Wesen, oder richtiger das Unwesen der Kadenz aufs köstlichste parodiert. Hier ist auch die musikalische Erfindung vielleicht am glücklichsten, und manche Nummer bleibt an Feinheit der Struktur nicht hinter der ernsthafter Opernstücke zurück. Einen leichteren, spezifisch pariserischen Ton schlägt die Musik zu „Pariser Leben" an, in der das Couplet und der Cancan bereits bedenklich vorherrschen. Bewundernswert ist die knappe Fassung der Gedanken und die Pikanterie des Rhythmus, der überhaupt in Offenbachs Musik das belebendste und oft das eigentümlichste Element ist. Ein Meister ist Offenbach ferner in der Instrumentation. Treffend in seiner Charakteristik, weiß er seine Zwecke mit den bescheidensten Mitteln zu erreichen, und unerschöpflich arbeitet seine Phantasie, wo es gilt, durch witzige Klangeffekte zu erheitern. Von Offenbachs Einaktern repräsentiert die oft gegebene „Verlobung bei der Laterne" den Typus. Sein letztes Werk, „Hoffmanns Erzählungen", ist der wenig glückliche Versuch, in das Gebiet der komischen Oper einzudringen.

Die Natur der Operettentexte, die durchweg einer „Handlung" im dramatischen Sinne bar sind, läßt es untunlich erscheinen, den Inhalt der Werke zu erzählen, deren Wirkung nur auf der Musik und den Reizen der lebendigen Darstellung beruht. Das Genre wurde nach Deutschland verpflanzt und fand, namentlich bei Wiener Tonsetzern, lebhaften Anklang. Die deutsche Schule hat gegenüber der französischen ihre Selbständigkeit behauptet. Sie hat die Formen, namentlich der Ensemblesätze, erweitert, aber dabei die elegante Knappheit und den Esprit des Vorbildes verloren. Auch die deutsche Operette ist voll sprudelnder Laune, aber sie leidet an einer Einseitigkeit, die ihr schließlich verhängnisvoll geworden ist: an der Bevorzugung der Tanzrhythmen. Die Franzosen sind mehr Dramatiker und schmiegen sich mehr der Handlung an, während die Deutschen ihre munteren Texte einfach Tanzweisen, zumeist wienerischen Charakters, unterlegen. Dennoch entstand manch erfindungsreiches und erfolgsicheres Werk in den 70er und 80er Jahren des verflossenen Jahrhunderts; die besten seien hier kurz erwähnt. Johann Strauß gab Typisches in seiner „Fledermaus" (1874) und dem „Zigeunerbaron" (1885); Franz v. Suppé überragt seine Rivalen an Technik und musikalischer Gediegenheit in „Boccaccio" (1879) und „Fatinitza" (1876), auch der Einakter „Die schöne Galatea" (1865) hat sich dauernd die Bühne erobert; Millöcker hatte seinen Haupterfolg mit dem „Bettelstudenten" (1882). Von Franzosen sind noch der gefällige Planquette („Glocken von Corneville") und der geistreiche Lecocq („Mamsell Angot", „Giroflé-Girofla" 2c.), von Engländern, Sullivan, der Verfasser des „Mikado" (1885), zu nennen. Solange nichts Besseres geschrieben, tut man recht, auf all diese Werke, um des musikalisch Originellen willen, das sie enthalten, immer wieder zurückzugreifen.

Das letzte Jahrzehnt brachte ein Ueberhandnehmen der Operette, wie es früher wohl kaum vorausgesehen werden konnte. Jahr für Jahr werden neue Werke auf den Markt geworfen. Verleger und Komponisten haben erkannt, daß die moderne Operette, welche meist ein kurzlebiges Dasein fristet, ganz Erzeugnis der Mode ist, sie nehmen daher keinen Anstand, dem augenblicklich herrschenden Geschmack die weitgehendsten Konzessionen einzuräumen.

Ueberwiegen ohnedies die leichten Tanzweisen in der Operette — der feine musikalische Dialog ist ganz daraus verschwunden —, so kommt nun durch eine Reihe modischer Tänze, deren Ursprung deutlich das Varietétheater ist, ein neues Element herein. Auch da, wo das Bestreben vorhanden ist, der Musik einheitlichen Stil zu wahren, geschieht es keineswegs immer mit Glück. So wie die Dinge jetzt liegen, ist der Niedergang der Operette, einer an sich durchaus gerechtfertigten Gattung, unaufhaltbar, ja er ist bereits geschehen, und die Tonsetzer, welche sich auf das lockende Gebiet begeben wollen, werden neu beginnen müssen, da ein Anknüpfen an die Erzeugnisse der jüngsten Zeit schwer halten dürfte. Geht man den Schäden auf den Grund, so wird man als auf wechselseitig wirkende Ursachen auf Publikum und Komponisten, aber auch auf die Tagespresse und auf Bühnenvorstände stoßen. Man beachte nur, wie der ursprünglich gemütvolle Walzer (Lanner, Joh. Strauß Vater) später prickelnd-elegant (Joh. Strauß Sohn), dann aber teils sentimental, teils seicht, jedenfalls ärmer an gehaltvoller Substanz wird; was hier von einem wesentlichen Bestandteil der Operette gilt, läßt sich auch von dem Ganzen, und zwar gleichermaßen vom Text und von der Musik, sagen. Es darf nicht verschwiegen werden, daß einzelne Operettenkomponisten diese und andere Schäden erkennen und ausgesprochenermaßen das Ziel verfolgen, die Hebung der gesunkenen Operette auf das Niveau des musikalischen Lustspiels feinerer Art zu erreichen. Bis jetzt ist jedoch von einer solchen Hebung wenig zu verspüren und mit den versuchten Mitteln auch schwerlich dazu zu gelangen. Es rächt sich nun die Nachgiebigkeit, welche schon vor Jahrzehnten von weniger auf Gewinn ausgehenden, als sorglos schreibenden Jüngern der heiteren und leichten Muse ausgeübt wurde. Wer sich jetzt dem Publikum nicht beugt, hat keine Aussicht auf Erfolg — und auf Erfolg, raschen und klingenden, scheint in der Operette alles abgesehen.

Zu bedauern bleibt, daß die Erfindungsgabe gar manches talentierten Komponisten an unwürdige Vorwürfe verschwendet wird. Auch bei der Operette macht sich vor allem der Mangel an guten Textbüchern fühlbar. Solange die Textdichter nicht vorangehen, können die Komponisten allein nichts erreichen. Kein wahrer Musikfreund wird der Operette als solcher aus dem Wege gehen, doch kann da, wo der niedere Geschmack triumphiert, für den Freund geistvoller witziger Unterhaltung nichts mehr zu suchen sein. Es wäre deshalb sehr zu wünschen, daß eine Besserung einträte.

Man kann gegenwärtig von drei Operettenzentren reden: Paris, Wien, Berlin. Ausnahmsweise nur dürfte ein Werk auf dem Kontinent von wo andersher seinen Weg über die Bühnen antreten, als von einer dieser drei Musikstädte; ab und zu schickt auch London das eine oder das andere Werkchen herüber. Den Engländern (s. oben) gelingt mancher gute Wurf, doch sind die Texte meist zu sehr dem heimischen Geschmack entsprechend, als daß der oft witzige Dialog im Auslande wirken könnte. Beliebt wurde aber auch bei uns die aus England importierte Geisha (1896). Obwohl lockerer gefügt, auch nicht so diskret instrumentiert wie Sullivans „Mikado", besitzt dieses Hauptwerk Sidney Jones' — eben die Geisha — einen gewissen Wert. Frankreich hat uns in den letzten Jahren nichts geschickt, was dauernd die Gunst des Publikums errungen hätte. Audran († 1901) hat mit „Mascotte" und mit „Die Puppe" wohl sich am meisten beliebt gemacht. Sonst aber ist das Ueberwiegen der Wiener Operette unverkennbar. Schon der älteren Generation gehören an Karl Zeller († 1896) und Rich. Genée († 1895). Der einst gerne gehörte „Vogelhändler" des ersteren, der „Seekadett" des letzteren erinnern in ihren besten Nummern an die Vorbilder Millöcker und Strauß. Der Ballettkomponist Jos. Bayer (Puppenfee 1888) und der Tanzkomponist Carl M. Ziehrer sind in diesem Zusammenhange ebenfalls zu nennen. Einen fast beispiellosen Erfolg sah man die „Lustige Witwe" von Franz Lehàr erleben (erste Aufführ.: Wien 1905; Lehàr ist 1870 geboren). Leicht ins Ohr fallend und dem Gedächtnis ebenso leicht einprägbar, haben die einschmeichelnden Melodien Lehàrs rasch den Siegeszug angetreten. Mit Glück nähert sich Lehàr darin stellenweise der komischen Oper, doch ist in seinen späteren Werken leider kein Fortschreiten nach der Richtung auf das edlere Ziel hin zu bemerken. Ein wenn auch nur dünn aufgetragener slavischer Anstrich gibt den Tanzweisen Lehàrs in der „Lustigen Witwe" unleugbar einen besonderen Reiz, wie es überhaupt ein entschieden glücklicher Gedanke war, in der Operette der Abwechslung halber auch einmal die Verhältnisse eines kleinen Balkanstaats komisch zu beleuchten. Ein Oesterreicher von Geburt ist auch Leo Fall (geb. 1874). Mit der „Dollarprinzessin" und „Der fidele Bauer" (1907) hat der begabte Komponist seine Haupttreffer gemacht. Der keineswegs angenehm berührende Wechsel komischer Szenen mit stark sentimentalen Partien ist ein Fehler, an dem die Wiener Operette überhaupt stark leidet. Wo sich davon wenig bemerkbar macht, hat man es meistens mit überzuckerten oder auch mit pikant gepfefferten Stücken zu tun, deren Handlung oft nur Unsinn, deren Dialog mit Zweideutigkeiten gespickt ist und deren Musik nur eine Reihe inneren Zusammenhangs entbehrender, oft sehr oberflächlich

gearbeiteter Couplets darstellt. Halb zu Wien, halb zu Berlin gehört Oscar Straus (geb. 1870); auf seinem Spezialgebiet, dem des Ueberbrettls, kann Straus als Meister gelten, „Ein Walzertraum“ (Wien 1907) ging rasch über alle Operetten- und Opernbühnen. Vertreter der Berliner Operette sind u. a. Paul Lincke (geb. 1866), Bogumil Zepler (geb. 1858) und Victor Hollaender (geb. 1866); manch hübsche Melodie aus deren Werken hat sich vorübergehende Popularität verschafft. In allerjüngster Zeit gewinnt Jean Gilbert (Pseudonym für den Berliner Max Winterfeld) sichtlich mehr und mehr Fuß auf der Bühne („Polnische Wirtschaft“, die Posse „Autoliebchen“ ꝛc.).

Literaturführer.

Klavier.

Bei diesem Führer durch die Literatur der Hauptinstrumente wurde selbstverständlich nur das Wichtigste genannt, welches beim Studium zu berücksichtigen ist. Freilich ist noch viel Treffliches vorhanden, was im folgenden keinen Platz gefunden hat; aber, wollte man z. B. aus der schier unübersehbaren Klavierliteratur alles Gute, Nützliche und Schöne verzeichnen, so würde der Ratsuchende wiederum vor der Qual der Wahl stehen. Ueberdies gibt es eine große Anzahl solcher „Führer“, die eine Unmenge von Stoff nennen und zugleich kurze Bemerkungen über die wichtigsten Werke behufs näherer Orientierung enthalten. Als die zuverlässigsten dieser Art mögen wohl folgende gelten: „Wegweiser durch die Klavierliteratur von J. Karl Eschmann, umgearbeitet von Adolph Ruthardt.“ (Leipzig, Gebrüder Hug & Co.) und „Guide du jeune Pianiste par C. Eschmann-Dumur“ (Leipzig, Ernst Eulenburg). Noch muß erwähnt werden, daß eine streng progressive Ordnung nicht herzustellen ist, da in ein und demselben Hefte häufig Stücke von sehr verschiedener Schwierigkeit sind, auch macht dem einen die Spannung große Not, während sie dem anderen leicht wird, dem einen wird das Technische leicht, aber er hat wenig Sinn für Rhythmus usw. Der stärkeren oder schwächeren Begabung des Schülers muß der Lehrer Rechnung zu tragen wissen und demgemäß den Unterrichtsstoff wählen. Daß Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Chopin nach zurückgelegtem Anfängertum vorzugsweise kultiviert werden müssen, ist ganz selbstverständlich und sind aus dem Grunde gerade diese Namen am wenigsten genannt worden. Man hüte sich aber, gerade Mozart und Beethoven zu zeitig spielen zu wollen; werden diese Werke zu früh als Unterrichtsstoff benützt, so kann es leicht geschehen, daß der Schüler die Freude an denselben, als an absoluten Kunstwerken, auf längere Zeit verliert. Die meisten vielbegehrten Werke, seien es nun Unterrichtswerke oder Werke der Klassiker, sind in zahlreichen Ausgaben vorhanden. In neuerer Zeit hat man begonnen, die letzteren Werke im „Urtext“ herauszugeben, was, vom historischen Gesichtspunkte aus betrachtet, sehr berechtigt und dankenswert, andererseits aber auch sehr bedenklich ist. Wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß manche Herausgeber allzu weit gegangen sind und in betreff hinzugefügter Nuancierungen usw. so viel getan haben, daß der Spieler von noch nicht geläutertem Geschmack leicht Manierist werden kann, so ist doch nicht zu vergessen, daß namentlich in den Werken von Bach, Händel und Mozart einerseits so viele Verzierungen, andererseits so wenig Vorschriften über den Vortrag enthalten sind, daß denjenigen Ausgaben, in welchen beiderseits in verständiger und künstlerischer Weise nachgeholfen ist, bei weitem der Vorzug zu geben ist vor jenen „im Urtext“. Es sei nur an die Mozartschen Klavierkonzerte erinnert, die im Urtext selbst für bedeutende Spieler oft noch ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Man prüfe also die Namen der Herausgeber und lasse sich nicht allein durch billigen Preis und etwa eleganten Stich zur Wahl dieser oder jener Ausgaben beeinflussen. Was das „Wohltemperierte Klavier“ von Bach anlangt, so sind die Ausgaben bei Peters (aber nur Franz Kroll) und Breitkopf & Härtel unbedingt zu empfehlen. Vor der Czernyschen Ausgabe ist dringend zu warnen. Die übrigen Klavierwerke Bachs sind auch bei Breitkopf & Härtel in vorzüglichem Stich und sorgfältig revidiert erschienen. Die Griepenkerlsche Ausgabe ist wegen der übertriebenen Nuancierungsvorschriften weniger zu empfehlen. Händels Klavierwerke sind in sorgfältig revidierter Ausgabe bei Schweers & Haacke in Bremen erschienen. Haydns ausgewählte Klavierwerke mögen in der Ausgabe bei C. F. Kahnt gespielt werden. Reinecke genießt ziemlich unbestritten einen guten Ruf als Mozartspieler und so mögen seine Ausgaben der Mozartschen Sonaten und Konzerte empfohlen sein. Beethovens Klavierwerke sind in zahllosen Ausgaben vorhanden. Am

meisten wird wohl die Ausgabe bei Cotta in Stuttgart benutzt, welche unbedingt viel Treffliches, jedoch eine Anzahl Bemerkungen enthält, die mit großer Vorsicht benutzt werden müssen, weil sie den noch unselbständigen Spieler fast immer zu Uebertreibungen und demzufolge zur Manieriertheit verführen. Die Breitkopf & Härtelsche Ausgabe der Sonaten, Variationen und Konzerte sei neben der Stuttgarter genannt. Die Ausgaben der Mendelssohnschen Klavierwerke sind ziemlich ausnahmslos gut zu heißen. Dagegen ist unter den zahlreichen Ausgaben der Schumannschen Klavierkompositionen ausschließlich die Ausgabe seiner genialen Gattin Clara Schumann (Leipzig bei Breitkopf & Härtel), zu empfehlen. Sie ist mit rührender Pietät aufs Sorgfältigste hergestellt, enthält einen vortrefflichen Fingersatz und unterscheidet sich von allen übrigen Ausgaben dadurch, daß die eigentümliche Notierungsweise Schumanns (welcher aus Bequemlichkeit sehr häufig beide Hände auf ein System schrieb, so daß man kaum zu erkennen vermag, was die rechte, und was die linke Hand spielen soll), daß diese undeutliche Schreibweise beseitigt ist. Auch Chopin ist in zahllosen Ausgaben erschienen, seitdem seine Werke Allgemeingut geworden sind. Eine ganz vortreffliche Ausgabe ist die von Kistner in Leipzig veranstaltete Ausgabe von Karl Mikuli, einem Schüler Chopins. Auch die Vorrede ist sehr beherzigenswert. In der Peters-Ausgabe stört die allzu komplizierte Applikatur, in der Bote und Bockschen wiederum die allzu individuelle Anweisung zur Ausführung dieser oder jener Stelle seitens des Herausgebers. Sehr empfehlenswert ist auch die bei Breitkopf & Härtel erschienene Ausgabe.

Es ist selbstverständlich, daß bei gründlichem Studium neben der Schule, den Etüden und Vortragsstücken auch bloße Finger- und Anschlagsübungen gemacht werden müssen. Derartiger Hefte, welche Fünffingerübungen, Tonleitern, Akkordübungen, Doppelgriffe usw. enthalten, gibt es eine große Menge. Es mögen hier nur die folgenden (von denen die erstgenannte die wohlfeilste Sammlung sein mag) erwähnt werden:

Herz, Collection des gammes usw.
Knorr, Jul., Materialien für das mechanische Klavierspiel (Breitkopf & Härtel).
Plaidy, Technische Studien (Breitkopf & Härtel).
Mussa, V. E., Praktische Tonleiter- und Akkordschule [11 Hefte] (Zumsteeg).
Pischna (Rehberg), Tägliche Studien (Eulenburg).
Rübner, Cornelius, Praktische Fingerübungen (Fritz Schuberth jr.).
Tausig-Ehrlich, Tägliche Studien (Bahn).

Der gewiegte Pädagoge wird meistenteils den Unterricht nicht an der Hand einer einzigen Schule beginnen, sondern sich verschiedenes Material selbständig zusammenstellen, je nach der Begabung des Schülers. Es gibt aber genug der Fälle, wo Lehrer und Schüler durch die Verhältnisse auf eine Schule angewiesen sind, daher seien hier einige genannt. In betreff des pädagogischen Wertes stehen sie einander insgesamt ziemlich nahe.

Schulen.

Wohlfahrt, Kinder-Klavierschule (Breitkopf & Härtel).
Damm, Klavierschule (Steingräber).
Urbach, Klavierschule (Hesse).
Zweigle, Elementarschule des Klavierspielers (Zumsteeg). Diese Schule ist eine der besten, was zugleich dadurch bestätigt wird, daß sie am Konservatorium in Basel eingeführt ist.
Lebert & Stark, Klavierschule (Cotta). Diese Schule ist sehr umfangreich und führt von den ersten Elementen bis zur höchsten Vollendung.

Uebungsstücke.

Müller, A. E., Instruktive Uebungsstücke, Heft 1 (Peters).
Diabelli, Melodische Uebungsstücke im Umfange von fünf Tönen, 4händig, Op. 149 (Krause), Breitkopf & Härtel.
Reinecke, Die ersten Vorspielstückchen im Umfange von fünf Tönen, 2. u. 4händig, Op. 206 (Zimmermann).
Reinecke, Sechs Sonatinen im Umfange von fünf Tönen, 2- u. 4händig, Op. 127 (Senff).

Für Anfänger sind derartige vierhändige Sachen besonders zu empfehlen, weil der Lehrer dabei Gelegenheit findet, das rhythmische Gefühl des Schülers zu wecken und zu festigen.

Etüden 1. Stufe.

Gurlitt, Op. 82, Die ersten Schritte der jungen Klavierspieler (Cranz).
Czerny, Op. 599, Erster Wiener Lehrmeister (Peters).
Czerny, Op. 139, Hundert Uebungsstücke Heft 1 (Peters).
Loeschhorn, Op. 84, Heft 1, 60 Uebungsstücke zum Gebrauch für Anfänger.
Bertini, H., 25 Etudes élémentaires.
Loeschhorn, A., Op. 65, Heft 1 (Weiß).
Burgmüller, F., Op. 100, 25 Etudes mélodiques (Schott).

Etüden 2. Stufe.

Krause (Anton), Uebungsstücke für Anfänger, Op. 4 (Breitkopf & Härtel).
Gurlitt, Geläufigkeits-Etüden, Op. 186 (Litolff).

Czerny, Hundert Uebungsstücke, Op. 139, Heft 2 (Peters).
Reinecke, Op. 54, Vierhändige Klavierstücke im Umfange von 5 Tönen (Senff).
Krause, Anton, Op. 31, 12 Studien für junge Klavierspieler (Breitkopf & Härtel).
Loeschhorn, Op. 65, Heft 2 (Weiß).

Etüden 3. Stufe.

Bertini, Op. 100, 24 Etüden (Breitkopf & Härtel).
Bach, Kleine Präludien [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 162, Zwölf kleine und leichte Etüden (Breitkopf & Härtel).
Czerny, Op. 636, Die Vorschule der Fingerfertigkeit (Litolff).
Händel, 12 leichte Stücke [Bülow] (Schlesinger).
Lemoin, Op. 37, Etudes enfantines (Breitkopf & Härtel).
Loeschhorn, Op. 65, Heft 3 (Weiß).

Etüden 4. Stufe.

Czerny, Op. 269, Die Schule der Geläufigkeit, Heft 1 u. 2 (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 137, 24 kleinere Studien (R. Forberg).
Heller, St., Op. 47, 25 Etüden (Schlesinger).
Bertini, Op. 29, 24 Etüden (Breitkopf & Härtel).
Bertini, Op. 32, 24 Etüden (Breitkopf & Härtel).
Bach, Zweistimmige Inventionen [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).
Köhler, L., Op. 281, Leichte Vortragsstudien für kleine Hände, 5 Hefte (André).
Krause, A., Op. 2, Etüden zur Ausbildung des Trillers (Breitkopf & Härtel).
Reckendorf, A., Op. 10, 24 Etüden (Fritzsch).

Etüden 5. Stufe.

Gurlitt, Op. 58, 20 Geläufigkeitsetüden.
Clementi, Préludes et Exercises [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).
Bach, J. S., Dreistimmige Inventionen [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).
Heller, St., Op. 16, 24 Etüden (Schlesinger).

Etüden bis zur höchsten Stufe führend.

Cramer (J. B.), 84 Etüden [Coccins], (Breitkopf & Härtel).
Cramer (J. B.), 84 Etüden (Bülow] (Aibl).
Moscheles, Op. 70, 24 Etüden (Kistner).
Clementi, Gradus ad parnassum [Tausig] (Bahn).
Reinecke, Op. 121, 24 Etüden (Kistner).
Reinecke, Op. 123, Nr. 2, Etüde in Es-moll (Hainauer).
Czerny, Die Kunst der Fingerfertigkeit [Krause] (Breitkopf & Härtel).
Czerny, Die Schule des Virtuosen (Peters).
Moscheles, Op. 95, Charakteristische Studien (Kistner).
Chopin, Op. 10, Zwölf Etüden (Mikuli, Kistner), (Reinecke, Breitkopf & Härtel).
Chopin, Op. 25, Zwölf Etüden (Mikuli, Kistner), (Reinecke, Breitkopf & Härtel).
Henselt, Op. 2, Zwölf Etüden (Hofmeister).
Henselt, Op. 5, Zwölf Etüden (Breitkopf & Härtel).
Keßler, J. C., Op. 20, 24 Etüden (Doblinger).
Kullak, Op. 48, Oktavenschule (Schlesinger).
Thalberg, Op. 26, Zwölf Etüden (Epstein] (Breitkopf & Härtel).
Rubinstein, Op. 23, 6 Etüden (Peters).
Rubinstein, Etüde (auf falsche Noten) (Senff).
Liszt, Etudes d'Exécution transcendante. Seule Edition authentique, revue par l'auteur (Breitkopf & Härtel).
Liszt, Grandes Etudes de Paganini, transcrites pour Piano (Breitkopf & Härtel).
Schumann, R., Op. 10, Sechs Konzert-Etüden nach Kapricen von Paganini [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, R., Op. 3, Studien für das Pianoforte nach Kapricen von Paganini [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, R., Op. 7, Tokkata [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Brahms, Op. 35, Studien-Variationen über ein Thema von Paganini, 2 Hefte (Simrock).
Brahms, Etüden nach Chopin, Weber, Bach (Senff).

Vortragsstücke (Stufe 1).

Clementi, Op. 36, Sechs Sonatinen (Breitkopf & Härtel, Litolff).
Kuhlau, Op. 20, Drei Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
Kuhlau, Op. 55, Sechs Sonatinen [Nr. 1—3] (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 107, Heft 1, Ein neues Notenbuch für kleine Leute (Kistner).
Reinecke, Op. 127 a, Sechs Sonatinen bei stillstehender Hand, im Umfange von fünf Tönen (Senff).
Scharnke, L., Jugendträumereien (Gustav Haushahn, Leipzig).
Haydn, Sonate 1 in G-dur 2/4 [Reinecke] (C. F. Kahnt).
Hummel, J. N., Op. 42, Sechs leichte Stücke (Breitkopf & Härtel).
Unsere Lieblinge, Heft 1 und 2 (Breitkopf & Härtel).

Vortragsstücke (Stufe 2).

Beethoven, Op. 6, Sonate zu vier Händen.
Schumann, R., Op. 68, Jugendalbum (Nr. 1—10), [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).

Heller, St., Op. 22, Vier Rondinos.
Haydn, J., Sonate 1 in G-dur $^{2}/_{4}$ [Reinecke] (C. F. Kahnt).
Mozart, Sonate in C-dur $^{2}/_{4}$ (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 136, Nr. 1, Miniatur-Sonate (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 173, Nr. 1, Kleine Suite (Breitkopf & Härtel).
Hiller, F., Op. 196, Leichte Sonatine.
Kuhlau, Rondos, Nr. 1—4 (Peters).
Unsere Lieblinge, Heft 3 (Breitkopf & Härtel).

Vortragsstücke (Stufe 3).

Beethoven, Op. 46, Zwei Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
Jadassohn, Op. 17, Acht leichte Kinderstücke (Kahnt).
Kullak, Th., Op. 62, Kinderleben (Bahn-Berlin).
Volkmann, R., Die Tageszeiten, 4 händig (Kistner).
Mendelssohn, Op. 72, Sechs Kinderstücke (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 173, Sechs Suiten Nr. 2 bis 6 (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 183, Fünf Serenaden für die Jugend (Peters).
Field, Polonaise in Es-dur [Reinecke] (Gebr. Reinecke).
Krause, A., Op. 12, Nr. 1, Sonate in D-dur (Breitkopf & Härtel).
Hummel, J. N., Op. 52, Rondo in C-dur (Breitkopf & Härtel).
Unsere Lieblinge, Heft 4 (Breitkopf & Härtel).
Mozart, Rondo in D-dur $^{4}/_{4}$ (Köchel Verz. Nr. 485). (Breitkopf & Härtel).
Beethoven, Variationen über „Nel cor più non mi sento“ (Breitkopf & Härtel).

Vortragsstücke (Stufe 4).

Beethoven, Op. 51, 2 Rondos in C-dur und G-dur.
Beethoven, Variationen über „Une fièvre brulante“ (Breitkopf & Härtel).
Beethoven, Variationen über „Quanto è bello l'amor contadino“ (Breitkopf & Härtel).
Krause, A., Op. 19, 2 instruktive Sonaten (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 47, 3 Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 98, 3 Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 147, Märchengestalten (Siegel-Linnemann).
Schumann, Op. 68, Jugendalbum [von Nr. 11—43] (Breitkopf & Härtel).
Heller, Op. 15, Rondino brillant sur „les Treizes“ (Breitkopf & Härtel).
Händel, „The harmonious Blacksmith“, Variationen in E-dur (Schwauers und Haacke, Bremen).
Bach, J. S., Die französischen Suiten (Breitkopf & Härtel).
Kirchner, Op. 7, Albumblätter (Rieter-Biedermann).
Mozarts Sonaten in A-dur $^{6}/_{8}$, F-dur $^{3}/_{4}$ (Breitkopf & Härtel).
Bennett, W. St., Op. 28, Nr. 1, Introduktion und Pastorale (Kistner).

Vortragsstücke (Stufe 5).

Beethoven, Sonaten, Op. 14, 2, 10, 7, 26 (Breitkopf & Härtel).
Haydn, Variationen in F-moll (Kahnt).
Mozart, Zwei Phantasien in C-moll (Breitkopf & Härtel).
Bach, Sechs Partiten (Breitkopf & Härtel).
Mendelssohn-Bartholdy, Op. 14, Rondo capriccioso.
Mendelssohn-Bartholdy, Lieder ohne Worte. (Dieselben sind von sehr verschiedener Schwierigkeit).
Schubert, Franz, Op. 94, Moments musicals (Breitkopf & Härtel).
Schubert, Franz, Op. 142, Vier Impromptus (Breitkopf & Härtel).
Schumann, Robert, Op. 15, Kinderszenen [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, Robert, Op. 18, Arabeske [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, Robert, Op. 19, Blumenstück [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, Robert, Op. 28, Nr. 2, Romanze in Fis-dur [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Chopin, Op. 7, Fünf Mazurkas.
Chopin, Op. 12, Brillante Variationen über „Je vends des scapulaires“.
Chopin, Op. 9, Drei Notturnos.
Chopin, Op. 19, Bolèro.
Chopin, Op. 26, Zwei Polonaisen.
Heller, St., Op. 78, Spaziergänge eines Einsamen (Kistner).
Heller, St., Op. 81, Wanderstunden (André).
Heller, St., Op. 37, Phantasie über eine Romanze von Halévy (Breitkopf & Härtel).
Heller, St., Op. 86, Im Walde (Breitkopf & Härtel).
Heller, St., Op. 85, Zwei Tarantellen (Breitkopf & Härtel).
Scarlatti-Longo, 24 Stücke (Rather).
Beethoven-Reinecke, Ecossaisen (Gebr. Reinecke).
Schubert-Liszt, Transskriptionen „Lob der Tränen“, „Ständchen“ (D-moll).
Schubert-Liszt, Soirées de Vienne.
Liszt, Consolations (Breitkopf & Härtel).
Moszkowski, Op. 17, Nr. 2, Menuett in G-dur (Hainauer).
Hiller, Op. 55, Trois marches (Schlesinger).
Reinecke, Op. 69, Notturno (Hainauer).
Reinecke, Op. 86, Bilder aus dem Süden (André).

Reinecke, Op. 128, Nr. 1 Notturno, Nr. 3 Gavotte (Kistner).

Scharwenka, X., Op. 3, Fünf polnische Nationaltänze (Breitkopf & Härtel).

Scharwenka, X., Op. 3, Tarantella As-dur (Gebr. Reinecke).

Weber, C. M. v., Aufforderung zum Tanze.

Weber, C. M. v., Momento capriccioso.

Jadassohn, Op. 35, Serenade [8 Canons] (Breitkopf & Härtel).

Schwere Stücke (bis zur höchsten Vollendung führend).

Bach, J. S., Das wohltemperierte Klavier. Die englischen Suiten usw.

Beethovens Sonaten von Op. 27—111.

Schubert, Op. 15, Wanderer-Phantasie.

Schubert, Op. 78, Sonate (Phantasie) in G-dur.

Schumann, R., Op. 9 Karneval, Op. 12 Phantasiestücke, Op. 13 Symphonische Etüden, Op. 16 Kreisleriana, Op. 17 Phantasie, Op. 21 Novelletten, Op. 22 Sonate in G-moll, Op. 26, Faschingsschwank in Wien.

Mendelssohn, Op. 5, Capriccio in Fis-moll, Op. 7, Nr. 7 Charakterstück, Op. 16 Drei Phantasien, Op. 35 Sechs Präludien und Fugen, Op. 54 Variations sérieuses.

Chopin, Scherzi, Walzer, Notturnos, Mazurken, Polonaisen usw.

Liszt, Schubert-Transskriptionen. Transskriptionen aus Wagners Opern. Konzert-Paraphrase über Mendelssohns Hochzeitsmarsch. Illustrations du Prophète etc.

Liszt, Paraphrasen über Rigoletto, Ernani, Travatore (Peters).

Liszt, Don Juan-Phantasie, Rhapsodies hongroises usw.

Thalberg, Andante und Etüde in A-moll. Phantasien über Don Juan usw.

Reinecke, Op. 52, Variationen über ein Thema von Bach (Siegel-Linnemann), Ballade I (Senff), Ballade II (Gebr. Reinecke), Variationen über ein Thema von Händel (Senff), Op. 118 Tokkato, Walzer, Gondoliera (Ries & Erler), Op. 179 Eine Klaviersonate für die linke Hand (Peters), Op. 235, Studien und Metamorphosen über Themen von Haydn, Mozart und Beethoven (Zimmermann).

Brahms, Op. 1 Sonate in C-dur, Op. 2 Sonate in Fis-moll, Op. 4 Scherzo in Es-moll, Op. 5 Sonate in F-moll, Op. 10 Balladen, Op. 25 Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, Op. 76 Klavierstücke, 2 Hefte, Op. 72 Zwei Rhapsodien, Op. 9, Variationen über ein Thema von Schumann, Intermezzi usw.

Konzerte.

*Dussek, Konzert in G-moll; *Field, Konzert in As-dur; *Hummel, Konzerte in As-dur, A-moll und H-moll; Moscheles, Konzert in G-moll; *Weber, Konzert in C-dur; *Beethoven, Konzerte in B-dur, C-dur und C-moll; *Mendelssohn, Konzerte in G-moll und D-moll; *Weber, Konzert in Es-dur; Grieg, Konzert in A-moll; *Chopin, Konzerte in E-moll und F-moll; *Beethoven, sämtliche Konzerte; Reinecke, Konzerte in *Fis-moll, E-moll und C-dur; *Schumann, Konzert in A-moll; *Henselt, Konzert in F-moll; *Scharwenka, X., Konzerte in B-moll und *C-moll; Tschaikowsky, Konzert in B-moll; Liszt, Konzerte in Es-dur und A-dur; Rubinstein, Konzert in D-moll; Brahms, Konzerte in D-moll und B-dur.

Die mit einem * bezeichneten Konzerte sind unter dem Titel „Klavierkonzerte alter und neuer Zeit“ in einheitlicher, sorgfältig bezeichneter Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. In demselben Verlage sind auch die sämtlichen Klavierkonzerte von Mozart, herausgegeben von Karl Reinecke, erschienen. Die bedeutendsten unter diesen sind die folgenden: Nr. 15 in B-dur, Nr. 20 in D-moll, Nr. 21 in C-dur, Nr. 22 in Es-dur, Nr. 23 in A-dur, Nr. 24 in C-moll, Nr. 25 in C-dur und Nr. 26 in D-dur (das sogenannte Krönungskonzert). Man bedarf bekanntlich zu den Konzerten von Mozart und Beethoven der Kadenzen; zu dem D-moll-Konzerte des ersteren hat kein geringerer als Beethoven deren geschrieben, zu einigen der bekanntesten schrieb auch Hummel welche, während Reinecke zu sämtlichen Konzerten die nötigen Kadenzen komponierte. Man spiele jedoch die Mozartschen Konzerte nicht, ohne sich vorher mit der Broschüre: „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte von Karl Reinecke“ (Leipzig, Gebr. Reinecke) bekannt gemacht zu haben. Zu sämtlichen Beethovenschen Konzerten hat der Meister selbst Kadenzen geschrieben; außerdem existieren noch zahlreiche, von Bülow, Rubinstein, Reinecke, Clara Schumann, Winding u. a.

Konzertstücke kleineren Umfanges.

Capriccio brillant Op. 22, Rondo brillant Op. 29, Serenade und Allegro giojoso Op. 43 von Mendelssohn-Bartholdy. Andante spianato und Polonaise Op. 22 von Chopin. Introduktion und Allegro appassionato Op. 92 von R. Schumann. Konzertstück Op. 33 von Reinecke. Konzertstück Op. 79 von Weber. Konzertstück Op. 42 von Volkmann.

Vierhändige Klaviermusik.

Sonaten in C-dur und F-dur, Phantasie in F-moll, Variationen in G-dur von Mozart. Sonate in As-dur von Hummel. Sonate in Es-dur von Moscheles. Sonate in F-moll von Onslow. Allegro brillant Op. 92 von Mendelssohn-Bartholdy. Bilder aus Osten Op. 66, Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder Op. 85, Ballszenen Op. 109, Kinderball Op. 130 von R. Schumann. Lieder der Großmutter und „Musikalisches Bilderbuch" von Volkmann. Ungarische Tänze, bearbeitet von Brahms. Walzer Op. 39, Variationen über ein Thema von Schumann von Brahms. Suite Op. 23 von Bargiel. Trastullo Op. 81 von Gouvy. Operette ohne Text von Ferd. Hiller. Suiten von Nicolai von Wilm. Musikalischer Kindergarten Op. 206, Zwölf Studien Op. 130, Sonate Op. 85, Ein Märchen ohne Worte Op. 165 von Reinecke. Bal masqué von Rubinstein. — Franz Schubert hat mehr Originalwerke zu vier Händen geschrieben, als irgendein anderer großer Tonmeister. Sie sind fast alle von großem Werte, ganz hervorragend ist die Phantasie in F-moll, Op. 103.

Für zwei Pianoforte zu vier Händen.

Sonate D-dur, Sonate F-dur von Mozart, letztere nach der vierhändigen Sonate für ein Klavier bearbeitet von Reinecke. Hommage à Händel von Moscheles. Rondo in C-dur von Chopin. Phantasie Op. 11 von Bruch. Duo, Op. 15 von Rheinberger. Andante und Variationen Op. 46 von Schumann. Lilli Bulléro Op. 62 von Gouvy. Andante und Variationen Op. 6, Variationen über eine Sarabande von Bach Op. 24, Impromptu über ein Motiv aus Schumanns Manfred Op. 66, La belle Grisélidis, Op. 94, Improvisata über eine Gavotte von Gluck Op. 125, Bilder aus Süden Op. 86, Vier Stücke (Etüde, Menuett, Scherzo in Canone, Allegretto giojoso) Op. 241, Sonate F-dur Op. 240 von Reinecke. Sonate in einem Satze Op. 31 von Hans Huber. Variationen über ein Thema von Beethoven von Saint-Saëns. Chaconne Op. 82 von Jadassohn.

Für Klavier und Violine.

a) Instruktives. Sechs Sonatinen Op. 30 von Pleyel. Drei leichte melodische Stücke Op. 29, Drei Sonatinen Op. 49, Drei Sonatinen Op. 57 von R. Hofmann. „Aus der Jugendzeit", 12 Stücke Op. 26 von Sitt. Zehn leichte Stückchen Op. 122 a, Zehn leichte Stückchen, Op. 174 a, Sechs leichtere Duos Op. 212, Drei Sonatinen Op. 108 von C. Reinecke. Drei Sonaten Op. 137 von Schubert. Sonatine Op. 6, Drei Sonaten Op. 23 von Hauptmann.

b) Schwierigeres. Sonaten von Mozart und Beethoven. Sechs Sonaten von J. S. Bach. Sonaten Op. 105 und Op. 121 von Schumann. Sonaten Op. 8 und Op. 13 von Grieg. Sonaten Op. 6 und Op. 21 von Gade. Pensées fugitives von St. Heller und Ernst. Sonaten Op. 13 und 19 von Rubinstein. Sonate Op. 116 und Phantasie Op. 160 von C. Reinecke. Drei Sonaten Op. 78, Op. 100 und 108 von Brahms. Sonate Op. 18 von Richard Strauß.

Für Klavier und Violoncell.

Sonaten Op. 5, 69 u. 102 von Beethoven. Sonate Op. 65 und Polonaise Op. 3 von Chopin. Sonaten Op. 45 u. 58 und Variationen Op. 17 von Mendelssohn-Bartholdy. Sonaten Op. 18 und 39 von Rubinstein. Fünf Stücke im Volkston Op. 126 von Schumann. Sonaten Op. 42, 89 und 238 („den Manen Brahms") von Reinecke. Sonate Op. 3 Julius Röntgen. Sonate Op. 32 von Saint-Saëns. Sonate Op. 28 von Julius Klengel. Sonate Op. 52 von H. von Herzogenberg. Sonnte Op. 36 von Grieg. Sonaten Op. 38 und 99 von Brahms. Sonate Op. 6 von Richard Strauß. Sonate Op. 22 von Ludwig Thuille.

Für Klavier und Bratsche.

Sonate Op. 49 von Rubinstein. Hebräische Melodien Op. 9 von Joachim. Märchenbilder Op. 113 von Schumann. Albumblätter Op. 39 von Sitt. Phantasiestücke Op. 43 von Reinecke.

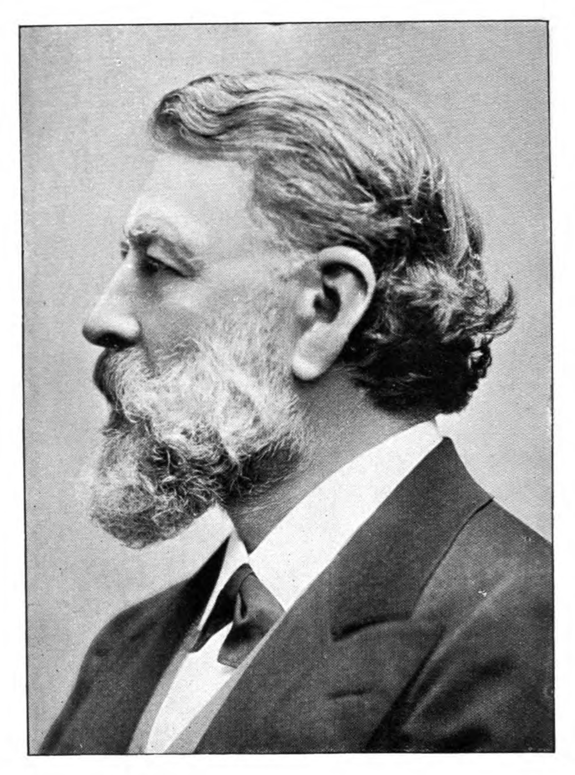
Trios für Klavier, Violine und Violoncell.

Trios von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms. Leichtere Trios sind: Leichte Trios Op. 12 von Thieriot. Zwei Serenaden Op. 126 und drei leichtere Trios Op. 159 von Reinecke. Leichte Trios Op. 53, 54, 55, 56, 67 und 68 von R. Hofmann. Schwerere Trios neuerer Meister sind: Trios Op. 6 u. 20 von Bargiel. Trio Op. 8 von Chopin. Novelletten Op. 29, Trio Op. 42 von Gade. Zwei Trios Op. 15, Trio Op. 52 von Rubinstein. Trio Op. 5 von Volkmann. Trios Op. 38 u. 230 von Reinecke. Trios Op. 59 und 83 von Jadassohn. Trio Op. 25 von Julius Klengel. Trio Op. 17 von Clara Schumann. Trio A-moll v. Tschaikowsky.



Peter Cornelius,

geb. 24. Dez. 1824 in Mainz,
gest. 26. Okt. 1874 ebenda.



Joseph Joachim,

geb. 28. Juni 1831 in Kittsee bei Preßburg,

gest. 15. August 1907 in Berlin.

Quartette für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell.

Quartette in G-moll und Es-dur von Mozart. Quartett Op. 16 von Beethoven. Quartett Op. 3 von Mendelssohn-Bartholdy. Quartett Op. 47 von Schumann. Quartett in A-dur Op. 26, G-moll Op. 25 und C-moll Op. 60 von Brahms. Quartett Op. 6 von Gernsheim. Quartett Op. 77 von Jadassohn. Quartett Op. 38 von Rheinberger. Quartett Op. 34 von Reinecke. Quartett Op. 41 von Scholz. Quartett Op. 75 von Herzogenberg. Quartett Op. 29 von G. Schumann. Quartett Op. 13 von Rich. Strauß.

Quintette für Klavier und Streichinstrumente.

Quintett Op. 114 (mit Kontrabaß) von Schubert. Quintett Op. 44 von Schumann. Quintette Op. 70 u. 76 v. Jadassohn. Quintett Op. 114 v. Rheinberger. Quintett Op. 83 von Reinecke. Quintett Op. 34 (F-moll) von Brahms.

Streichtrios für Violine, Viola und Violoncell.

Bach, J. S.: Terzette. Beethoven: Op. 3 (Es). Op. 8 (Serenade). Op. 9 (G, D, C-moll). Berger, Wilhelm: Op. 69 (G). Mozart: Divertimento (Es). Reinecke; Op. 249 (C-moll).

Streichquartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Bach, Ph. Em.: 2 Quartette (herausgegeben von Riemann). Beethoven: Op. 18 (F, G, D, C-moll, A, B). Op. 59 (F, E-moll, C). Op. 74 (Es, „Harfenquartett"). Op. 95 (F-moll). Op. 127 (Es). Op. 130 (B). Op. 131 (Cis-moll). Op. 132 (A-moll). Op. 135 (F). Brahms: Op. 51 (C-moll, A-moll). Op. 67 (B). Cherubini: (Es, C, D-moll). Dittersdorf: (D, B, G, C, Es, A). Draeseke: Op. 27 (C-moll). Op. 35 (E-moll). Op. 66 (Cis-moll). Dvořák: Op. 16 (A-moll). Op. 34 (D-moll). Op. 51 (Es). Op. 61 (C). Op. 80 (E). Op. 96 (F). Franck, César: (D). Gernsheim: Op. 25 (C-moll). Op. 31 (A-moll). Op. 51 (F). Op. 66 (E-moll). Grieg: Op. 27 (G-moll). Haydn: Sämtliche Quartette: Koll. Litolff Nr. 172; Ed. Peters Nr. 15. Herzogenberg: Op. 18 (D-moll). Op. 42 (G-moll, D-moll, G). Op. 63 (F-moll). Klughardt: Op. 42 (F). Mendelssohn: Op. 12 (Es). Op. 13 (A-moll). Op. 44 (D, E-moll, Es). Op. 80 (F-moll). Op. 81 (E). Mozart: Sämtliche Quartette: Koll. Litolff Nr. 173; Ed. Peters Nr. 16 und 17. Schubert: (Op. 29 (A-moll). Op. 125 (Es, E). Op. 161 (G). Op. 168 (B). Op. posth. (D-moll). Schumann: Op. 41 (A-moll, F, A). Sgambati: Op. 17 (Des). Smetana: „Aus meinem Leben" (E-moll). Spohr: Op. 4 (C, G-moll). Op. 11 (D-moll). Op. 27 (G-moll). Op. 29 (Es, C, F). Op. 30 (A). Op. 45 (E-moll). Op. 82 (E, G, A). Op. 83 (Es). Op. 93 (A). Op. 152 (Es). Op. 132 (A). Op. 61 (H-moll). Tschaikowsky: Op. 11 (D). Op. 22 (F). Op. 30 (Es-moll). Verdi: Quartett E-moll.

Streichquintette für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell.

Beethoven: Op. 4 (Es). Op. 29 (C). Brahms: Op. 88 (F). Op. 111 (G). Dvořák: Op. 97 (Es). Gernsheim: Op. 9 (D). Herzogenberg: Op. 77 (C-moll). Mendelssohn: Op. 18 (A). Op. 87 (B). Mozart: kompl. Litolff 174, Peters 18 und 19. Schubert: Op. 163 (C) für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli.

Streichsextette.

Brahms: Op. 18 (B). Op. 36 (G). Dvořák, Op. 48 (A). Tschaikowsky: Op. 70 (D-moll).

Streichoktette.

Bargiel: Op. 15 a (C-moll). Gade: Op. 17 (F). Grädner: Op. 12 (C). Mendelssohn: Op. 20 (Es). Spohr: Op. 65 (D-moll). Op 77 (Es). Op. 87 (E-moll) [Doppelquartette]. Svendsen: Op. 3 (A).

Verschiedene Besetzung.

Beethoven: Op. 16, Quintett (Es) für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn u. Fagott.
Beethoven: Op. 20, Septett (Es) für Violine, Bratsche, Horn, Klarinette, Fagott, Cello und Kontrabaß.
Beethoven: Op. 71, Sextett (Es) für 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte.
Beethoven: Op. 103, Oktett (Es) für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte. (Nach dem Quintett Op. 4).
Brahms: Op. 115, Quintett (H-moll) für Klarinette, 2 Violinen, Viola, Violoncell.
Mendelssohn: Op. 110, Sextett (D) für Klavier, Violine, 2 Bratschen, Cello u. Baß.
Mozart: Quintett (A) für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Cello.
Mozart: Quintett (Es) für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott.
Saint-Saëns: Op. 65, Septett für Trompete, Klavier, 2 Violinen, Viola, Cello und Baß.
Schubert: Op. 166, Oktett (F) für Klarinette, Horn, Fagott, 2 Violinen, Viola. Cello und Baß.
Thuille: Op. 6, Sextett (B) für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott.

Die wichtigste Orgelliteratur.

Bach: Choralvorspiele, Tokkaten, Präludien und Fugen, Pastorale, Passacaglia.
Bossi: Konzert, Orgelstücke.
Brahms: As-moll-Fuge, Choralvorspiele.

Brosig: Postludien, Phantasien.
Buxtehude: Passacaglien, Ciaconnas.
Callaerts: Tokkata, Orgelstücke.
Dienel: Sonaten.
Forchhammer: Phantasie, Choralvorspiele.
Frescobaldi: Passacaglia.
Froberger: Phantasien.
Guilmant: Sonaten, Orgelstücke.
Händel: Konzerte.
Herzog: Sonaten, Orgelstücke.
Hesse: Präludien, Postludien, Tokkata.
de Lange: Sonaten und Orgelstücke.
Liszt: Phantasie und Fuge über B-a-c-h.
Lux: Phantasien.
Matthison-Hausen: Konzertstücke, Phantasien.
Mendelssohn: Sonaten.
Merkel: Sonaten, Präludien, Postludien.
Muffat: Tokkaten.
Pachelbel: Ciaconna.
Piutti: Sonaten, Festhymnus.
Reger: Choralphantasien, Sonaten, Phantasie und Fuge über B-a-c-h.
Rheinberger: Sonaten.
Richter, E. F.: Trios, Phantasie.
Rinck: Präludien, Postludien.
Ritter: Sonaten.
Schumann: B-a-c-h-Fugen.
Sweelinck: Fugen.
Thiele: Chromatische Phantasie, Konzertsätze.
Töpfer: Konzertstücke.
Volckmar: Sonaten, Präludien, Postludien.
Wolfram: Sonaten.

Gesang.

Instruktives: Vokalisen von Panofka, Alary, Panseron, Bordogni, Concone und Arlberg. Für die Jugend: Jugendlieder von Mewes. Kinderlieder von Taubert, Reinecke, Schumann und Julius Hey.

Arien und Lieder.

Es gibt so viele vortrefflich zusammengestellte Arienalbums (Peters, Breitkopf & Härtel usw.) zu sehr geringen Preisen, daß eine Anführung derselben an diesem Platze durchaus überflüssig ist. Man wird mit den leichteren von Gluck, Mozart, Weber, Haydn und Händel beginnen. Unendlich reich ist die Literatur an deutschen Liedern und würde es Bögen füllen, wenn man auch nur die allerschönsten nennen wollte. Wenn man Schubert und Schumann als die hervorragendsten Meister des deutschen Liedes bezeichnet, so wird man kaum auf irgend welchen Widerspruch stoßen; dagegen wird unter den anderen großen Meistern der eine die Lieder von Robert Franz, der andere die von Brahms vorziehen; aber auch Mozart, Beethoven, Mendelssohn, haben Lieder ersten Ranges geschaffen. Unter den neueren Liederkomponisten sind als Vertreter der leichteren Gattung, gleichsam als Nachfolger von Abt und Kücken usw., namhaft zu machen: Erik Meyer-Hellmund und Eugen Hildach, welche mit einzelnen ihrer Lieder eine ungeheure Verbreitung gefunden haben. Eine idealere Richtung verfolgten Albert Becker, Chopin (welcher sich vorzugsweise darauf beschränkte, polnische Volksweisen zu bearbeiten), Max Bruch, A. von Fielitz, Henschel, Heinrich Hofmann, Franz von Holstein (Klein' Anna Kathrin), Ferdinand Hiller, der Schwede A. F. Lindblad, Adolph Jensen (Am Manzanares, Murmelndes Lüftchen usw.), Kirchner („Sie sagen es wäre die Liebe", „Ich muß hinaus, ich muß zu Dir", „Ich möchte wohl der Frühling sein"), Arno Kleffel, Riedel (Trompeterlieder), Reinecke (Abendreihn, Barbarazweige, Mailied, „O süße Mutter"), Hans Sommer, Umlauft, Wallnöfer, Richard Strauß (Ständchen) u. a. In der neuen Zeit sind Richard Strauß und Hugo Wolf als die stärksten und eigenartigsten Lyriker hervorgetreten. Auch die Vokalkompositionen Max Regers beginnen Anhänger zu finden. — Daß die Ballade ihren unübertroffenen Vertreter in Carl Löwe besitzt, ist eine allgemein anerkannte Tatsache.

Duette.

Ein Hinweis auf die schönsten zweistimmigen Lieder dürfte, da dieser Literaturzweig ein verhältnismäßig beschränkter ist, nicht überflüssig sein:

a) für zwei weibliche Stimmen.

Mendelssohn: Sechs zweistimmige Lieder Op. 63. Drei zweistimmige Lieder Op. 77. Schumann: Ländliches Lied Op. 29, Nr. 1. Drei Lieder Op. 43. Aus dem spanischen Liederspiel Op. 74, Nr. 1, 3 und 8. Liederalbum für die Jugend Op. 79, Dritte Abteilung. Mädchenlieder Op. 103. Rubinstein Op. 48 und 67. Jadassohn: Neun Lieder (Kanons) Op. 39. Neun volkstümliche Lieder Op. 72. Paul Klengel: Sechs zweistimmige Lieder Op. 3. Reinecke: Vier Lieder Op. 12. Sechs Lieder Op. 32. Vier Lieder Op. 64. Sechs Lieder Op. 109. Zwölf Kanons Op. 163. Zwölf Lieder im Volkston Op. 189. Zwölf Duette Op. 217 (London bei Augener). Sechs Mädchenlieder Op. 232. Gade: Neun Lieder im Volkston Op. 9. Max Bruch: Drei Duette Op. 4. Brahms: Drei Duette Op. 20. Vier Duette Op. 61. Fünf Duette Op. 66. Hiller: Volkstümliche Lieder Op. 89. Thieriot: Drei Duette Op. 33.

b) für weibliche und männliche Stimmen.

Zunächst findet man in den Opern, namentlich den älteren, eine ziemlich große Auswahl (Mozart, Spohr, Weber 2c.). Dann sind sehr

zu beachten: Brahms: Vier Duette für Alt und Bariton Op. 28. Balladen und Romanzen Op. 75. Schumann: Balladen und Romanzen Op. 75, Nr. 1 für Alt und Tenor, Nr. 3 für Sopran und Tenor. Vier Duette für Sopran und Tenor Op. 34. Vier Duette für Sopran und Tenor Op. 78. Berger: Duetten für Sopran und Bariton Op. 38. Grammann: Duetten für Sopran und Bariton Op. 52. Hilbach: Drei Duette für Sopran und Bariton. Krug: Duette für Sopran, oder Alt und Bariton. Herzogenberg: Neun Duette für Sopran und Tenor. Reinecke: Drei Duette für Sopran und Bariton Op. 44. Drei Duette für Sopran und Bariton Op. 143.

Lieder und Gesänge für drei weibliche Stimmen (auch vom Chor zu singen).

a) a cappella.

Hauptmann: Sechs geistliche Lieder für zwei Soprane und Alt. Reinecke: Vier Lieder Op. 71. Drei Lieder Op. 214. Ave Maria Op. 211, Nr. 3. Mendelssohn: „Hebe deine Augen auf" aus Elias.

b) mit Pianofortebegleitung.

Hiller: Terzetten Op. 94, 128, 142 und 199. Reinecke: Zehn Kanons Op. 100, Zehn Kanons Op. 156, Fünf Gesänge Op. 233. Scholz: Op. 63. C. F. Richter: Op. 35. Rubinstein: Op. 63. Jadassohn: Op. 18. Kahn: Op. 17. Rheinberger: Op. 64.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier und Violine.

Hauptmann, M., Op. 33. Drei Lieder: Meerfahrt, Nachtgesang, Der Fischer. Kalliwoda, W., Op. 98, Drei Lieder. Reinecke, Op. 26, Zwei Lieder: Waldesgruß, Frühlingsblumen. Op. 195 Drei Liebeslieder. Op. 222 Zwei Lieder: Am Strande, Libellentanz. Op. 138 Acht Kinderlieder.

Violine.

Schulen.

Alard, D., Violinschule (Schott-Mainz).
Beriot, Ch. de, Op. 102, Violinschule in 3 Teilen (Schott-Mainz).
Campagnoli, B., Op. 21, Nouv. Méthode de la Mécanique progr. de jeu de Violon (Breitkopf & Härtel).
Casorti, Op. 50, Bogentechnik (Peters).
David, Ferd., Violinschule in 2 Teilen (Breitkopf & Härtel).
Grünwald, A., Op. 6, Finger- und Strichübungen (Trautwein-Berlin).
Hering, Carl, Op. 13, Elementar-Violinschule (Breitkopf & Härtel).
Hermann, Fried., Violinschule, 2 Bände (Peters).
Hofmann, Rich., Violinschule. Theoretisch-praktischer Lehrgang zur Erlernung des Violinspiels in 2 Teilen (Kistner).
Hofmann, Rich., Op. 93—95, Große, ausführliche Technik des Violinspiels in progressiver, systematischer Ordnung vom Anfang bis zur höchsten Ausbildung (Zimmermann).
Hohmann, Chr. H., Praktische Violinschule in verschiedenen Ausgaben (Peters, Bosworth, Steingräber, Tonger).
Meerts, L. J., Die Technik des Violinspiels. Neue Ausgabe von H. Sitt in 4 Abteilungen (Schott-Mainz).
Ries, H., Violinschule in 2 Teilen (F. Hofmeister).
Schön, Moritz, Praktischer Lehrgang für den Violinunterricht (Leuckart).
Schradieck, H., Die Schule der Violintechnik in 3 Abteilungen (Cranz-Hamburg).
Schradieck, H., Tonleiterstudien für Violine (Kistner).
Singer, Edmund, Violinschule (Cotta-Stuttgart).
Sitt, H., Tonleiterstudien für Violine (Kistner).
Sitt, H., Op. 41, Tonleiterstudien in Doppelgriffen [Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen] (Eulenburg).
Spohr, L., Violinschule [Neue Ausgabe] (Peters).

Etüden 1. Stufe.

Dancla, Ch., Op. 68, Etüden (Peters).
David, Ferd., Op. 44. Zur Violinschule. 24 Etüden für Anfänger in der 1. Lage (Breitkopf).
Dont, S., Op. 38 a, Zwanzig fortschreitende Uebungen für die Violine (Leuckart).
Dont, S., Op. 38 b, Zehn Uebungen im Wechsel der unteren Lagen (Leuckart).
Hermann, Friedr., Op. 20, 100 Etüden für Anfänger, 2 Bände (Peters).
Hofmann, Rich., Op. 25, Die ersten Etüden (Kistner).
Kayser, H. E., Op. 20, 36 Etüden (Cranz-Hamburg).
Kroß, E., Etüdenalbum. Melodische und progressive Violinstudien von berühmten Meistern, 2 Hefte (Schott-Mainz).
Mazas, Op. 36, I. Band, Etudes spéciales (Peters, Littolf).
Sitt, H., Op. 32, 100 Etüden, als Unterrichtsmaterial zu jeder Violinschule zu gebrauchen, 5 Hefte (Eulenburg).
Sitt, H., Op. 51, 20 Etüden zur Ausbildung der linken Hand (Eulenburg).

Etüden 2. Stufe.

David, Ferd., Op. 39, Dur und Moll, 25 Etüden, Kapricen und Charakterstücke in allen Tonarten (Breitkopf).
Dont, J., Op. 37, 24 Vorübungen zu R. Kreutzers und Rodes Etüden (Leuckart).
Fiorillo, F., 36 Studien oder Kapricen (Peters, Littolf).

Kreutzer, R., 40 Etüden. [Verschiedene Ausgaben] (David, Hermann, Singer, Kroß, Dont).
Mazas, F., Op. 30, II. Band, Etudes brillantes (Peters, Litolff).
Michelsohn, H., Op. 9, 77 technisch-melodische Vorbereitungsstudien, 4 Hefte (Alf. Rühle-Leipzig).
Rode, P., 24 Kapricen [David] (Peters).
Rode, P., 12 Etüden [Hermann] (Peters).
Sitt, H., Op. 69, 20 Studien für Violine, 2 Hefte (Eulenburg).
Tartini, J., L'art de l'archet. 50 Variationen über eine Gavotte [David] (André-Offenbach).

Etüden 3. Stufe.

Alard, D., Op. 19, 10 Etudes artistiques (Schott-Mainz).
Alard, D., Op. 21, 24 Etudes-Caprices dans les tons de la gamme, 2 Hefte (Schott-Mainz).
Bach, J. S., 6 Sonaten für Violine allein. (Verschiedene Ausgaben bei Peters, Kistner).
Beriot, Ch. de, Op. 114, 12 Etudes caractéristiques (Schott-Mainz).
Dancla, Op. 73, 20 Etüden (Peters).
David, Op. 9, Six Caprices (Kistner),
Dont, J., Op. 35, Etudes et Caprices (Leuckart).
Gaviniés, Etüden [Hermann, David, Singer] (Peters, Litolff).
Michelsohn, H., Op. 12, 72 große Konzertstudien, 4 Hefte (Alf. Rühle).
Paganini, N., 24 Kapricen [David] (Breitkopf).
Paganini, N., 60 Variationen als Vorbereitung zu den 24 Kapricen (Schott-Mainz).
Petri, H., Künstler-Etüden (Peters).
Sauret, E., Op. 24, 18 grandes Etudes (Kistner).
Schradieck, H., Op. 1, 25 Studien für Violine (Kistner).
Sitt, H., Op. 30, 12 Etüden (Eulenburg).
Vieuxtemps, H., Op. 16, Sechs Konzert-Etüden (Peters).
Wieniawski, H., Op. 30, L'Ecole moderne, Etudes-Caprices (Senff).

Leichte Vortragsstücke und Transskriptionen.

Accolay, J. B., Konzert [A-moll] (Gebr. Schott-Brüssel).
Alard, D., Op. 49, 19 Morceaux de Salon (André-Offenbach).
Aus alten Zeiten, Sammlung kleiner Stücke alter Meister, bearbeitet von Hugo Wehrle (Breitkopf & Härtel).
Becker, Jean, Kleine melodische Konzertvorträge (Rühle-Leipzig).
Beriot, Ch. de, Op. 101, „Les trois Bouquets" 3 petites fantaisies (Schott-Mainz).
Beriot, Ch. de, 12 Mélodies italiennes (Schott-Mainz).
Bohm, C., Op. 314, Kanzona, Kavatina, Gavotte.
Chopin, F., Nocturnes, arrangiert von Frd. Hermann (Peters).
Dancla, Ch., Trois Romances sans Paroles (Peters-Leipzig).
Dancla, Ch., Op. 126, 6 Petites Fantaisies faciles (Schott-Mainz).
David, Ferd., Bunte Reihe, 24 Stücke für Violine und Pianoforte (Kistner).
David, Ferd., Unsere Lieblinge (Breitkopf & Härtel).
Field, J., 10 Nocturnes arrangiert von Frd. Hermann (Peters).
Hauser, M., Lieder ohne Worte (Peters).
Hauser, M., Bibliothèque de Salon pour Amateurs. Airs favoris (Schuberth).
Hofmann, Rich., Blätter und Blüten. Eine Sammlung von 70 beliebten klassischen und modernen Stücken (Bosworth).
Holländer, G., Op. 8, Spinnerlied.
Holländer, G., Op. 33, Prélude, Morceaux de salon (Junne-Leipzig).
Hubay, J., Op. 49, „Mosaique", 10 Stücke für Violine (Bosworth).
Jansa, 2 Fantaisies brillantes et faciles sur Airs russes (Schott-Mainz).
Jockisch, R., Op. 1, 3 kleine, leicht ausführbare Stücke.

Klassische Stücke aus Werken berühmter Meister (Peters), 4 Bände:

Band I. (E. P. 1418 a). Bach, J. S., Loure (G). — Sarabande (D). Beethoven, Kavatine (Es). Field, Nocturne (B). Gluck, Andante (F). Händel, Bourée (G). — Largo (G). — Sarabande (F). Hummel, Romanze (C). Mozart, Menuett (D). Schubert, Preghiera (A). Tartini, Adagio cantabile (G).

Band II. (E. P. 1418 b.) Bach, C. Ph. Em., Andante (Am.). Beethoven, Andantino (B). Campagnoli, Romanze (A). Field, Melancolie (Em). Hummel, Arioso (G). Mozart, Allegretto (D). — Larghetto (C). — Rondo (D). Schubert, Ballade (Cm.). — Marche funèbre (Am.). — Rondo (C). Weber, Andante con moto (D).

Band III. (E. P. 1418 c.) Beethoven, Andagio cantabile aus dem Trio Op. 1, Nr. 1 (G). — Adagio cantabile aus der Sonate Op. 13 (C). — Andagio cantabile aus dem Septett (B). — Allegretto aus dem Trio Op. 70, Nr. 2 (A). — Andante con moto aus der 1. Symphonie (F). — Andante (ursprünglich als zweiter Satz der Sonate Op. 53 bestimmt) (F). — Larghetto aus der 2. Symphonie (A). — Menuett aus der Sonate Op. 29, Nr. 3 (F). — Rondo aus der vierhändigen Sonate Op. 6 (D). — Rondo Op. 51, Nr. 1 (C). —

Rondo Op. 51, Nr. 2 (G). — Tema con Variazioni aus dem Septett (B).

Band IV. (E. P. 1413 d.) Bach, J. S., Arie aus der D-dur-Suite. — Adagio aus der E-dur-Sonate. Corelli, Adagio und Allegro. Händel, Larghetto aus der D-dur-Sonate. Hasse, Canzona, Ritornerai. Leclair, Sarabande und Tambourin. Lotti, Arie: Pur dicesti. Nardini, Adagio cantabile. Tartini, Grave aus der Sonate Nr. 4.

Kroß, E., Neue klassische Albumblätter (Schott-Mainz).

Lyrische Stücke bearbeitet von Frd. Hermann (Breitkopf & Härtel).

Mendelssohn-Bartholdy, Lieder ohne Worte (Peters).

Mendelssohn-Bartholdy, Ausgewählte Lieder, arrang. von Sitt (Peters).

Moderne Meister, Album, herausgegeben von H. Sitt (Fritz Schuberth jun., Leipzig).

Moffat, A., 12 leichte Unterrichtsstücke (in der ersten Lage), 2 Hefte (Schott-Mainz).

Papini, Guido, Six Pièces faciles p. Violon (Leuckart-Leipzig).

Petri, H., Op. 1, 6 kleine Stücke für Violine (Kistner).

Raff, J., Op. 85, Morceaux pour Violon (Kistner).

Reinecke, C., Op. 122a, Zehn kleine Stückchen (Kistner).

Reinecke, C., Op. 174a, Zehn kleine Stückchen (Kistner).

Reinecke-Sitt, Lyrika. Sammlung lyrischer Stücke, klassischer, romantischer und moderner Meister (24 Nummern) (Gebr. Reinecke). Nr. 1, Air von Joh. Chr. Bach; Nr. 2, Ave Maria von Karl Reinecke; Nr. 3, Schlummerlied von R. Schumann; Nr. 4, Kavatine von John Field; Nr. 5, Andante von Louis Spohr; Nr. 6, Kavatine von F. Mendelssohn-Bartholdy: Nr. 7, Adelaide von L. van Beethoven; Nr. 8, Melodie von Anton Rubinstein; Nr. 9, Largo von Georg Fr. Händel; Nr. 10, Adagio cantabile von G. Tartini; Nr. 11, Adagio von Jos. Haydn; Nr. 12, Air von Chr. Gluck; Nr. 13, Adagio von Franz Schubert; Nr. 14, Trauer von Robert Schumann; Nr. 14, Chant sans paroles von P. Tschaikowsky; Nr. 16, Am Meer von Franz Schubert; Nr. 17, Air, Gavotte und Bourrée aus der D-dur-Suite von Joh. Seb. Bach; Nr. 18, Larghetto aus dem Klar.-Quintett von W. A. Mozart; Nr. 19, Abendlied von R. Schumann; Nr. 20, Blumenstück von R. Schumann; Nr. 21, Nocturne (Es-dur) von Fr. Chopin; Nr. 22, La Mélancolie von Fr. Prume; Nr. 23, Sehnsucht von Peter Tschaikowsky; Nr. 24, Träumerei von R. Schumann.

Schubert, Franz, Ausgewählte Lieder, arrangiert von Sitt (Peters).

Schumann, Rob., Ausgewählte Stücke, arrangiert von Sitt: Von fremden Ländern und Menschen Op. 15, Nr. 1. Warum? Op. 12, Nr. 3. Wiegenliedchen Op. 124, Nr. 6. Arabeske Op. 18. Träumerei Op. 15, Nr. 7. Der Dichter spricht! Op. 15, Nr. 13. Schlummerlied Op. 124, Nr. 16. Abendlied Op. 85, Nr. 12. Am Kamin Op. 15, Nr. 8. Glückes genug Op. 15, Nr. 5. Romanze Op. 28, Nr. 2. Zwischenaktsmusik aus Manfred Op 115 (Peters).

Schumann, Rob., 12 Stücke aus dem Jugendalbum, arrang. von Sitt (Peters).

Sitt, H., Op. 26, Aus der Jugendzeit, 12 Stücke [in der ersten Lage] (Eulenburg).

Sitt, H., Op. 57, Aus der Jugendzeit. Neue Folge, 12 Stücke [in den ersten drei Lagen] (Eulenburg).

Sitt, H., Op. 66, Nr. 1, Phantasie über böhmische Volkslieder [in den ersten drei Lagen] (Eulenburg).

Sitt, H., Op. 70, Konzertino A-moll [in den ersten 5 Lagen ausführbar] (Bosworth).

Singclée, J. B., Op. 98, fantaisie élégante (Schott-Mainz).

Stradella, A., Air d'église [bearbeitet von Léonard] (Schott-Mainz).

Tschaikowski, P., Op. 39, Jugendalbum (Schott-Mainz).

Vieuxtemps, H., Op. 40, Feuilles d'album [Romanze, Regrets, Bohémienne] (Schott-Mainz).

Vieuxtemps, H., Op. 24, 6 Divertissements d'amateurs (Schott-Mainz).

Vieuxtemps, H., Op. 45, Voix intimes. Pensées mélodiques (Schott-Mainz).

Wagner, Rich., 10 Melodien aus Lohengrin, bearbeitet von A. Ritter (Breitkopf & Härtel).

Weiß, J., Op. 53, Zweite Blumenlese für angehende Violinisten. Beliebte Volks- und Opernmelodien.

Wichtl, G., Op. 61, Six Morceaux de Salon sur des Motifs favoris des Opéras modernes (Leuckart).

Wichtl, G., Op. 98, Petits Duos sur des Opéras de R. Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung (Schott-Mainz).

Konzerte und Konzertstücke.

Alard, D., Op. 15, Erstes Konzert (E-dur) (Schott-Mainz).

Alard, D., Op. 17, Phantasie „Maria Padilla" (Schlesinger-Berlin).

Bach, J. S., Konzert (A-moll), herausgegeben von Fr. Hermann (Peters).

Bach, J. S., Konzert (E-dur), herausgegeben von Fr. Hermann (Peters).

Bazzini, A., Op. 25, La Ronde des Lutins, Scherzo fantastique (Schott).
Bazzini, A., Op. 34, Nr. 6, Calabrèse (Hofmeister).
Bazzini, A., Op. 36, Grand Allegro de Concert (Littolf).
Beethoven, L. v., Op. 40, Romanze [G-dur] (Peters).
Beethoven, L. v., Op. 50, Romanze [F-dur] (Peters).
Beethoven, L. v., Op. 61, Konzert [D-dur] (Breitkopf, Eulenburg).
Beriot, Ch. de, Op. 15, 7me Air varié (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 16, 1. Konzert [D-dur] (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 32, 2. Konzert [H-moll] (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 76, 7. Konzert [G-dur] (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 99, 8. Konzert [D-dur] (Schott).
Beriot. Ch. de. Op. 100, Fantaisie ou Scène de ballet (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 104, 9. Konzert [A-moll] (Schott).
Brahms, J., Op. 77, Konzert [D-dur] (Simrock).
Bruch, M., Konzert (G-moll) Nr. 1 (Edition Peters).
Bruch, M., Konzert Nr. 2 [F-moll] (Simrock).
Bruch, M., Op. 58, Konzert Nr. 3 [D-moll] (Simrock).
Bruch, M., Romanze (Simrock).
Chopin, Frd., Nocturne, bearbeitet von Wilhelmj.
Chopin, Frd., 2 Nocturnes, bearbeitet von Sarasate.
Corelli, A., La Folia, Variations sérieuses, herausgegeben von H. Leonard (Brüssel, Gebr. Schott).
David, Ferd., Op. 6, Introduction et Variations sur un thème russe (Breitkopf).
David, Ferd., Op. 16, Andante und Scherzo capriccioso (Breitkopf).
David, Ferd., Op. 35, Konzert Nr. 5 [D-moll] (Breitkopf).
Dvořák, A., Op. 53, Konzert [A-moll] (Simrock).
Ernst, H. W., Op. 10, Elegie mit Introduktion von Spohr (Schuberth).
Ernst, H. W., Op. 11, Fantaisie brillante sur la Marche et la Romance d'Othello de Rossini (Schott).
Ernst, H. W., Op. 20, Rondo Papageno, Neue Ausgabe (Eulenburg).
Ernst, H. W., Op. 22, Airs hongrois variés (Breitkopf, Peters).
Ernst, H. W., Op. 23, Konzert (pathétique) Fis-moll (Breitkopf).
Gade, N. W., Op. 36, Konzert [D-moll] (Breitkopf).
Godard, B., Op. 35, Concert romantique (Bote & Bock).
Goldmark, Op. 28, Konzert (A-moll).
Hauser, M., Op. 43, Ungarische Rhapsodie (Peters).
Jadassohn, J., Op. 69, Kavatine (Kistner).
Joachim, J., Konzert [G-dur] (Bote & Bock).
Joachim, J., Op. 11, Konzert in ungarischer Weise (Breitkopf).
Joachim, J., Romanze (Kahnt).
Klughardt, A., Op. 68, Konzert [D-dur] (Fritzsch).
Kreutzer, R., Konzert Nr. 13 [David] (Senff).
Kreutzer, R., Konzert Nr. 19 [David] (Senff).
Laub, F., Op. 7, Romanze (Peters).
Laub, F., Op. 8, Polonaise (Peters).
Leonard, H., Op. 2, Souvenir de Haydn. Phantasie (André-Offenbach).
Leonard, H., Op. 22, „Les Echos", Fantaisie pastorale (Schott).
Lipinski, C., Op. 21, Concert militaire (Breitkopf).
Mendelssohn-Bartholdy, Op. 64, Konzert (Breitkopf, Eulenburg).
Molique, B., Op. 21, Konzert Nr. 5 (A-moll] (Hofmeister).
Mozart, W. A., Konzert in A-dur [Hermann] (Peters).
Mozart, W. A., Konzert D-dur [David] (André-Offenbach).
Paganini, N., Op. 11, Moto perpetuo (Breitkopf).
Paganini, N., Erstes Konzert [D-dur, David] (Breitkopf).
Paganini, N., „Le Streghe" Variations (Schott).
Raff, J., Op. 67, „Liebesfee", Konzertstück (Schott).
Raff, J., Op. 210, Suite (C. F. W. Siegel-Leipzig).
Reinecke, C., Op. 141, Konzert [G-moll] (Breitkopf).
Reinecke, C., Op. 153, Suite (Kistner).
Reinecke, C., Op. 155, Romanze [A-moll] (Breitkopf).
Rode, P., Konzert Nr. 7 (A-moll) [Sitt] (Eulenburg).
Rode, P., Konzert Nr. 9 (C-dur) [Sitt] (Eulenburg).
Saint-Saëns, C., Op. 20, Konzertstück (Leuckart).
Saint-Saëns, C., Introduktion und Rondo capriccioso (Durand-Paris).
Saint-Saëns, C., Op. 61, Drittes Konzert [H-moll] (Durand-Paris).
Sarasate, P., Fantaisie sur Faust de Gounod (Bote & Bock).
Sauret, E., Op. 20, Konzert (Breitkopf).
Sauret, E., Kavatine, Aubade mauresque (Peters).
Sauret, E., Op. 33, Danse polonaise (Peters).
Schumann, Op. 131, Phantasie (Kistner).

Singer, Edm., Op. 24, Rhapsodie hongroise (Kistner).
Sitt, H., Op. 11, Konzert [D-moll] (Breitkopf).
Sitt, H., Op. 21, Konzert [A-moll] (Leuckardt).
Sitt, H., Op. 29, Polonaise [A-dur] (Eulenburg).
Sitt, H., Op. 52, Romanze, Mazurka (Eulenburg).
Spohr, L., Op. 2, Konzert Nr. 2, D-moll (Breitkopf, Peters).
Spohr, L., Op. 38, Konzert Nr. 7, E-moll (Breitkopf, Peters).
Spohr, L., Op. 47, Konzert Nr. 8 (Gesangsszene), A-moll (Breitkopf, Peters).
Spohr, L., Op. 55, Konzert Nr. 9, F-moll (Breitkopf, Peters).
Spohr, L., Op. 70, Konzert Nr. 11, G-dur (Breitkopf, Peters).
Strauß, Richard, Op. 8, Konzert.
Svendsen, J. S., Op. 26, Romanze (Warmuth, Christiania).
Tartini, G., Teufelstriller, Sonate [Verschiedene Ausgaben] (Peters, Schott).
Tschaikowsky, P., Op. 26, Sérénade mélancolique (Rahter).
Tschaikowsky, P., Op. 35, Konzert [D-dur] (Rahter).
Ungarische Tänze, bearbeitet von Brahms-Joachim (Simrock).
Vieuxtemps, H., Op. 10, Erstes Konzert [E-dur] (Schott).
Vieuxtemps, H., Op. 11, Phantasie-Kaprice (Schott).
Vieuxtemps, H., Op. 19, Zweites Konzert [Fis-moll) (Peters).
Vieuxtemps, H., Op. 22, Nr. 2, Air varié (Bote & Bock).
Vieuxtemps, H., Op. 22, Nr. 3, Rêverie (Bote & Bock).
Vieuxtemps, H., Op. 29, Andante et Rondo (Peters).
Vieuxtemps, H.. Op. 31, Viertes Konzert [D-moll] (André-Offenbach).
Vieuxtemps, H., Op. 35, Fantasia appassionata (Peters).
Vieuxtemps, H., Op. 37, Fünftes Konzert [A-moll] (Bote & Bock).
Vieuxtemps, H., Op. 38, Ballade et Polonaise (Peters).
Vieuxtemps, H., Op. 43, Suite [Preludio, Minuetto, Aria, Gavotte] (Peters).
Viotti, J. B., Konzert Nr. 22, A-moll [David] (Senff).
Wieniawski, H., Op. 4, Polonaise [D-dur] (Littolf).
Wieniawski, H., Op. 6, Souvenir de Moscou (Littolf).
Wieniawski, H., Op. 16, Scherzo-Tarantelle (Kistner).
Wieniawski, H., Op. 17, Legende (Kistner).
Wieniawski, H., Op. 19, Mazurkas caractéristiques (Schott).
Wieniawski, H., Op. 20, Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra Faust de Gounod (Kistner).
Wieniawski, H., Op. 21, Zweite Polonaise [A-dur] (Schott).
Wieniawski, H., Op. 22, Zweites Konzert [D-moll] Schott).
Wilhelmj, A., Phantasiestück (Schott).
Wilhelmj, A., Einleitung, Thema und Variationen nach N. Paganini (Schott).

Violoncell.

Schulen.

Heberlein, Herm., 2 Hefte, Leipzig, Zimmermann.
Kummer, F. A., Op. 60, Leipzig, Hofmeister.
Lee, Seb., Op. 30, Mainz, Schott.

Tägliche Uebungen.

Grützmacher, Fr., Tägliche Uebungen, Leipzig, Kahnt.
Coßmann, B., Violoncellstudien, Mainz, Schott.

Etüden.

Schröder, C., Die ersten Etüden, Op. 31, Leipzig, Peters.
Schröder, C., 10 Etüden in der ersten Lage, Op. 57, Leipzig, Forberg.
Grützmacher, Fr., 12 Etüden für den ersten Unterricht, 2 Hefte, Op. 72, Leipzig, Peters.
Lee, Seb., 40 Etüden, Op. 31, Heft 1, Mainz, Schott.
Dotzauer, J. J. F., Etüden herausgeg. von A. Schröder, 2 Hefte, Leipzig, Peters.
Lee, Seb., 40 Etüden, Op. 31, Heft 2, Mainz, Schott.
Franchomme, Aug., 12 Etüden, Op. 35, Mainz, Schott.
Merk, J., 20 Etüden, Op. 11, Braunschweig, Littolf.
Lee, Seb., 12 Etüden, Op. 57, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Grützmacher, Fr., Op. 38, Heft 1, Technologie, Leipzig, Peters.
Bach, J. S., 6 Sonaten, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Duport, J. L., 2 Hefte, 21 Exercices, Berlin, Schlesinger.
Coßmann, B., 5 Konzertetüden Op. 10, Leipzig, Kistner.
Piatti, A., 12 Kapricen, Op. 25, Leipzig, Hofmeister.
Dotzauer, J. J. F., Op. 155, 24 Studien in allen Tonarten, Leipzig, Schuberth & Co.
Grützmacher, Fr., Op. 38, Heft 2. Technologie, Leipzig, Peters.

Konzerte und Konzertstücke.

Fitzenhagen, A., Op. 17, Haiderösleinphantasie, Berlin, Raabe & Plothow.

Fitzenhagen, A., Op. 25, Leichte Variationen über ein Originalthema, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Appel, C, Andante-Variationen, Op. 5, Leipzig, Klemm.
Lee, Seb., Le bouquet, Op. 38, Leipzig, Hofmeister.
Dotzauer, J. J. F., Divertissement über Motive aus der „Weißen Dame", Op. 105, Leipzig, Peters.
Romberg, Bernhard, Nationallieder (Grützmacher), Leipzig, Peters.
Klengel, J., Konzertino, Op. 7, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Goltermann, G., 4. Konzert (G-dur), Op. 65, Offenbach, André.
Goltermann, G., 5. Konzert (D-moll), Op. 76, Offenbach, André.
Schroeder, C., Leichtes Konzert, Op. 55, Leipzig, Hofmeister.
Goltermann, G., 7. Konzert (C-dur), Op. 103, Offenbach, André.
Klengel, J., Konzertstück (D-moll), Op. 10, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Romberg, B., Konzertstücke, 2. Heft (Grützmacher), Leipzig, Peters.
Grützmacher, Fr., Fantaisie Hongroise, Op. 7, Braunschweig, Littolf.
Kummer, F. A., Kaprice über schottische Melodien, Op. 80, Leipzig, Hofmeister.
Koltermann, G., III. Konzert (H-moll), Op. 51, Offenbach, André.
Gomberg, B., II. Konzert (D-dur) [Grützmacher], Op. 8, Leipzig, Peters.
Goltermann, G., II. Konzert (D-moll), Op. 30, Offenbach, André.
Grützmacher, Fr., III. Konzert (E-moll), Op. 46, Leipzig, Kahnt.
Servais, Fr., Fantaisie caractéristique, Op. 8, Mainz, Schott.
Raff, J., Konzert (D-moll), Op. 193, Leipzig, Siegel.
Lindner, Aug., Konzert (E-moll), Op. 34, Leipzig, Siegel.
Molique, B., Konzert (D-dur), Op. 45, L. Kistner.
Servais, Fr., Phantasie über Motive aus d. Regimentstochter, Op. 16, Mainz, Schott.
Reinecke, C., Konzert (D-moll), Op. 82, Mainz, Schott.
Popper, D., II. Konzert (E-moll), Op. 24, Leipzig, Hofmeister.
Romberg, B., I, IV, VI, Konzert, Op. 2, (B-dur), (E-moll), (F-dur) Op. 7, (Grützmacher) Op. 31, Leipzig, Peters.
Goltermann, G., I. Konzert (A-moll), Op. 14, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Saint-Saëns, C., Konzert (A-moll), Op. 33. Paris, Durand et fils.
Servais, Fr., Konzertstück (E-moll), Op. 14, Mainz, Schott.
Servais, Fr., Souvenir de Spaa, Op. 2, Mainz, Schott.
Servais, Fr., Phantasie über den Sehnsuchtswalzer, Op. 4, Mainz, Schott.
Volkmann, R., Konzert (A-moll), Op. 33, Mainz, Schott.
Schumann, R., Konzert (A-moll), Op. 129, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Davidoff, Ch., I., II., III. Konzert (H-moll), (A-moll), (D-dur), Op. 5, Op. 14, Op. 18, Leipzig, Kistner.
Servais, Fr., Konzert (H-moll), Op. 5, Mainz, Schott.
de Swert, J., I. Konzert D-moll Op. 32 (Mainz, Schott), II. Konzert C-moll Op. 38 (Leipzig, Cranz).
Haydn, J., Konzert (D-dur), Op. 101, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., I., II. und III. Konzert, (A-moll), (D-moll), (A-moll), Op. 4, Op. 20, Op. 31, Breitkopf & Härtel.
Romberg, B., IX. Konzert (I. Satz, H-moll) [Klengel], Breitkopf & Härtel.
Piatti, A., II. Konzert (D-moll), Op. 26, Berlin, Simrock.
Dvořák, A., Konzert (H-moll), Op. 104, Berlin, Simrock.
Rubinstein, A., I. Konzert (A-moll), Op. 65, Leipzig, Senff.
d'Albert, Eugen, Konzert, Op. 20 (C-dur).
Kauffmann, Fritz, Konzert (A-moll).

Solostücke.

Fitzenhagen, A., 3 kleine Stücke, Op. 16 Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Fitzenhagen, A., 3 kleine Stücke, Op. 22, Berlin, Raabe & Plothow.
Klengel, J., Unsre Lieblinge, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Goltermann, G., Notturnos, 2 Hefte, Offenbach, André.
Goltermann, G., Romanzen, 2 Hefte, Offenbach, André.
Burgmüller, F., 3 Notturnos, Mainz, Schott.
Klengel, J., 6 Stücke, Op. 11, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., 6 kleine Stücke, Op. 26, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Davidoff, Ch., Romance sans paroles, Op. 23, Leipzig, Kistner.
Klengel-Reinecke, Lyrika 1—24, Leipzig, Gebr. Reinecke.

Hieraus:

Spohr, L., Andante, Gebr. Reinecke.
Händel, G. F., Largo, Gebr. Reinecke.
Tartini, G., Adagio cantabile, Gebr. Reinecke.
Haydn, J., Adagio, Gebr. Reinecke.
Schubert, F. Adagio, Gebr. Reinecke.
Bach, J. S., Air u. Gavotte, Gebr. Reinecke.
Mozart, A., Larghetto, Gebr. Reinecke.
Schumann, R., Abendlied, Gebr. Reinecke.
Chopin, Fr., Nocturne, Gebr. Reinecke.
Schumann, Träumerei, Gebr. Reinecke.
Volkmann, R., Romanze, Op. 7, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Volkmann, R., Capriccio, Op. 74, Leipzig, Kistner.
Bruch, M., Kol Nidrei, Op. 47, Berlin, Simrock.
Bruch M., Kanzone, Op. 55, Simrock
Bruch, M., Adagio nach keltischen Melodien, Op. 56, Simrock.
Bargiel, W., Adagio, Op. 38, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Reinecke, C., Arioso, Gavotte und Scherzo, Op. 146, Breitkopf & Härtel.
Godard, B., Sur le lac, eine Serenade, Op. 36, Paris, Hamelle.
Godard, B., Berceuse de Jocelyn, Paris, Choudens.
Cui, C., Kantabile, Op. 36, Hamburg, D. Rahter.
Cui, C., Berceuse (Davidoff), Op. 20, Hamburg, D. Rahter.
Franchomme, A., Romanze, Op. 10, Leipzig, Hofmeister.
Popper, D., 3 Stücke (Widmung, Humoreske, Mazurka), Op. 11, Senff.
Popper, D., Mazurka (D-moll), Op. 12, Hofmeister.
Popper, D., 6 Charakterstücke (Papillon, Warum, Erzählung, Harlekin, Begegnung, Lied), Op. 3, Senff.
Popper, D., Romanze, Op. 5, Fritzsch.
Popper, D., Polonaise Nr. 1, Op. 14, Senff.
Popper, D., Notturno, Op. 22, Hofmeister.
Popper, D., Gavotte Nr. 2, Op. 23, Hofmeister.
Popper, D., Tarantelle Nr. 1, Op. 32, Leipzig, Rahter.
Popper, D., Elfentanz, Op. 39, Rahter.
Popper, D., Fünf spanische Tänze, Op. 54, Leipzig, Rahter.
Popper, D., Spinnlied, Op. 55, Leipzig, Rahter.
Davidoff, Ch., Am Springbrunnen, Op. 20, Leipzig, Kistner.
Fitzenhagen, A., Perpetuum mobile, Op. 24, Breitkopf & Härtel.
Fitzenhagen, A., Konzert-Mazurka, Op. 14, Berlin, Raabe-Plothow.
Fitzenhagen, A., Capriccio, Op. 40, Leipzig, Luckhardts Verlag.
Goltermann, G., Capriccio, Op. 24, Hannover, Nagel.
Piatti, A., Tarantelle, Op. 35, Mailand, Riccordi.
Piatti, A., Airs baskyrs, Op. 8, Mainz, Schott.
Coßmann, B., Sechs Salonstücke, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., 3 Stücke, Op. 2, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Capriccio, Op. 3, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Scherzo, Op. 6, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J. Intermezzo-Mazurka, Op. 8, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Nocturne, Op. 9, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Polonaise, Op. 12, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Gavotte, Op. 18, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Variations capricieuses, Op. 19, Breitkopf & Härtel.
Paganini, N., Perpetuum mobile (Klengel), Breitkopf & Härtel.

Solosuiten und Sonaten.

Locatelli, P., Sonate (Piatti), Mainz, Schott.
Valentini, G., Sonate (Piatti), Mainz, Schott.
Marcello, B., Zwei Sonaten (Piatti), Berlin, Simrock.
Corelli, A., Sonate (Lindner), Leipzig, Cranz.
Boccherini, L., Sechs Sonaten (Piatti), Mailand, Riccordi.
Asioli, B., Sonate, Leipzig, Senff.
Loeillet, F., Sonate (de Swert), Mainz, Schott.
Klengel, J., Suite, Op. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Duette für 2 Violoncelle.

Lee, Seb., Drei Duos, Op. 36, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Lee, Seb., Drei Duos, Op. 37, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Lee, Seb., Drei Duos, Op. 38, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Lee, Seb., Drei Duos, Op. 39, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Kummer, F. A., Drei Duos, Op. 22, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Kummer, F. A., Zwei Duos, Op. 33, Berlin, Fürstner.
Romberg, B., Drei Duos, Op. 9, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Popper, D., Suite, Op. 16, Leipzig, Hofmeister.
Klengel, J., Suite, Op. 22, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Servais, Fr., Kaprice, Mainz, Schott.

Konzerte für 2 Violoncelle.

Romberg, B., Konzertino, Op. 72, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Stücke für 4 Violoncelle.

Fitzenhagen, A., Wiegenlied, Op. 7, Kahnt.
Fitzenhagen, A., Die Spinnerin, Op. 59, Luckhardt.
Goltermann, G., Religioso u. Notturno, Op. 53, Mainz, Schott.
Lachner, Fr., Serenade, Op. 29, Leipzig, Cranz.
Klengel, J., Zwei Stücke, Op. 5, Breitkopf & Härtel.

Klengel, J., Variationen, Op. 15, Breitkopf & Härtel.

Klengel, J., Thema und Variationen, Op. 28, Breitkopf & Härtel.

Klengel, J., Impromptu über bekannte Melodien, Op. 30, Breitkopf & Härtel.

Klengel, J., Vier Stücke, Op. 38, Breitkopf & Härtel.

Die musikalische Literatur der jüngsten Zeit ist ins Ungemessene gewachsen. Es ist daher gänzlich unmöglich, sie hier neben dem eisernen Bestand unseres Musikrepertoirs aufzuführen. Es verbietet sich dies auch schon aus dem Grunde, weil der bleibende Wert der überveilen Neuerscheinunger oft ein recht zweifelhafter ist und das wirklich Gute vom Unbedeutenden in manchen Fällen nur schwer oder doch nur in ganz subjektiver Weise zu unterscheiden ist. Es sei aber hier im allgemeinen hingewiesen auf die französische, nordische und russische Musik, die eine wertvolle Bereicherung unserer Musikliteratur bedeutet. Auf dem Gebiete der Kammermusik verdanken wir vornehmlich unseren modernen Meistern Hans Pfitzner, Richard Strauß und besonders Max Reger manch schönes Werk.

Die Musikwissenschaft.

Die Musikwissenschaft ist die jüngste Schwester im Kreise der Wissenschaften. Von diesen unterscheidet sie sich nur durch das Objekt der Forschung. Infolge der Mannigfaltigkeit ihrer Untersuchungsobjekte zerfällt sie in einen historischen und in einen philosophischen Teil. Ihr Ziel ist das einer jeden Wissenschaft: die Erforschung der Wahrheit. Um zur Erkenntnis der Wahrheit zu gelangen, bedient sie sich der philosophischen Methode, zieht also ihre Schlüsse nicht aus einem einzelnen Faktum, sondern aus dem gesamten Material, das für die zu untersuchende Frage in Betracht kommt. Während sich aber das Material bei den anderen Wissenschaften sofort als gebrauchsfähig erweist, hat die Musikwissenschaft ihre Quellen sehr häufig für den Gebrauch erst einzurichten, bevor mit der eigentlichen Forschung begonnen werden kann. Da nämlich die älteren Meister ihre Werke nicht in Partitur drucken ließen, sondern dieselben in einzelnen Stimmen herausgaben, so fällt dem Musikhistoriker die oft recht umständliche, jedenfalls aber viel Zeit raubende Aufgabe zu, die einzelnen Stimmen in Partitur zu bringen, eine Arbeit, die ohne genügende Vorkenntnisse nicht zu leisten ist. (S.)

Die alte Notenschrift war von der unsrigen durchaus verschieden. Es dauerte Jahrhunderte, bis sie zu dieser Vollkommenheit gelangte, die wir heute mit Recht an ihr bewundern. Will sich daher der angehende Musikgelehrte mit den ältesten Perioden der Musikgeschichte befassen, so muß er mit der Notation dieser Zeiten völlig vertraut sein. Auf diesem Gebiete liegen allerdings grundlegende Arbeiten bereits vor. Trotzdem wird man gut tun, sich um die eigentlichen Quellen zu kümmern. Ein gründliches Quellenstudium weitet nicht nur den wissenschaftlichen Blick, es regt auch zu eigenen Forschungen an. (S.)

Die Musiktheorie. Während die übrigen Künste ihre Theorien zumeist aus der Praxis erschlossen, fand in der Musik des frühen Mittelalters das Umgekehrte statt. Der musikalische Theoretiker führte allein den Namen musicus. Die Theorie schrieb der Musik die Gesetze vor. Von ausübenden Tonkünstlern verlautet kaum etwas. Die Musik der Spielleute (mimi, scurrae, joculatores) wurde gewaltsam unterdrückt; sie erschien der Kirche für die Verbreitung des Christentums gefährlich. Die von der Kirche sanktionierte Musiklehre war die von Boëthius in das christliche Abendland eingeführte, zum Teil miß-

verstandene griechische Musiktheorie, die bis zum 8. Jahrhundert die durchaus herrschende blieb. (S.)

Die Geschichte der Musiktheorie wird daher mit der Betrachtung der griechischen Musiklehre beginnen müssen, wird dann das Verhältnis des Boëthius zu den griechischen Theoretikern und seinen Einfluß auf die christliche Musik darzustellen und schließlich der weiteren selbständigen Entwicklung der Musiktheorie nachzugehen haben. Hierbei wird sich zeigen, daß Theorie und Praxis nicht immer im Einklang sich befanden, daß vielmehr die praktischen Musiker recht oft den Theoretikern voraus waren und es ihnen überließen, für ihre Neuerungen die gesetzmäßige Begründung herbeizuschaffen.

Die weitere Entwicklung bis zur Neuzeit. Vom Mittelalter an, das offiziell nur die Kirchenmusik anerkannte, datiert jener enge Bund von musikalischer und theologischer Wissenschaft, der sich trotz zeitweiliger Lockerung, namentlich auf protestantischer Seite, bis auf den heutigen Tag zum Segen für die Kirche wie für die Musik erhalten hat. Wir verdanken dem Mittelalter das in seiner Art vollendete Kunstwerk des einstimmigen, unbegleiteten sog. gregorianischen Gesanges, das vor allem auf dem in Anlehnung an die Antike entwickelten, dem Abendland durch Byzanz vermittelten System der sog. Kirchentonarten beruht. Ist dieses auf rein melodischen Prinzipien aufgebaute System auch im Laufe der Zeit durch die moderne, harmonisch-akkordliche Kunst abgelöst worden, so ziehen sich seine Spuren bis weit über Bach hinaus in die moderne Tonkunst hinein, und die Entwicklung der Theorie ist ohne Kenntnis dieses Systems überhaupt nicht zu verstehen. Einen ihrer größten Triumphe aber hat die moderne Musikwissenschaft mit der in jüngster Zeit durch J. Wolf, H. Riemann, F. Ludwig u. a. vorgenommenen Durchforschung der Anfänge und der ersten Blütezeit der mehrstimmigen Musik vom 10. bis 15. Jahrhundert zu verzeichnen. Sie hat unsere Kenntnis von den Grundlagen der modernen Kunst auf eine ganz neue Basis gestellt und z. B. mit der Entdeckung der Florentiner Ars nova im Trecento neue Gebiete erschlossen, die auch nach der ästhetischen Seite hin eine gründliche Revision unserer bisherigen Anschauungen über diese ältere Musik nötig machen. Sowohl die kirchliche und die weltliche Musikforschung, als namentlich auch die benachbarten Disziplinen, wie z. B. die romanische und deutsche Rhythmik und Metrik, sehen sich infolgedessen ganz neuen Aufgaben gegenüber. Vor allem aber erscheint die kontrapunktische Kunst der Niederländer in ganz veränderter historischer Beleuchtung: sie bedeutet keinen Anfang mehr, sondern einen fortgeschrittenen Gipfelpunkt, ja in gewissem Sinne einen Abschluß einer langen Entwicklungsreihe. Auch für die Blütezeit des a-cappella-Gesanges im 16. Jahrhundert hat die moderne Forschung Resultate von einschneidender Bedeutung gezeitigt, vor allem wissen wir jetzt, daß in dieser früher als ausschließlich „vokal" bezeichneten Periode auch die Instrumentalmusik eine sehr beträchtliche Rolle spielte. Ein Punkt aber hebt sich vor allem immer deutlicher heraus, nämlich die Tatsache, daß die Musik allerorts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ganz anders mit dem Leben und Treiben des Volkes verwachsen war, als heutzutage, wo sie fast ausschließlich in Konzertsaal und Opernhaus gebannt ist.

Diese eminente kulturelle Rolle der Musik beginnt neuerdings glücklicherweise auch unseren allgemeinen Historikern zum Bewußtsein zu kommen, während die früheren geschichtlichen Darstellungen über Literatur und bildender Kunst die Musik fast ganz vergaßen.

Um 1600 beginnt in der Musik unter Anlehnung an das antike Tragödienideal jene grundstürzende Revolution, die mit der Begründung des *begleiteten Sologesangs* und des *musikalischen Dramas* einsetzt und der Reihe nach die verschiedenen übrigen modernen Gattungen der Kantate, des Oratoriums, des Liedes und der Symphonie ins Leben gerufen hat. Diese in letzter Linie bis in die Neuzeit hereinreichende Periode, um deren Erforschung auf allen Gebieten namentlich H. *Kretzschmar* sich verdient gemacht hat, begegnet naturgemäß auch beim Laienpublikum einem erhöhten Interesse. Ja hier ist der Laie geradezu auf die Fühlung mit der Musikgeschichte angewiesen, wenn er den modernen Erscheinungen gegenüber nicht Schritt für Schritt im Dunkeln tappen will. Wie viel unnötiges Gezänke wäre z. B. Rich. Wagner erspart geblieben, wenn die Kenntnis von der Jugendzeit des musikalischen Dramas allgemein verbreitet gewesen wäre! Man hätte den genialen Renaissancekünstler im Gewande des Romantikers in ihm alsbald erkennen können, man hätte freilich auch von vornherein gewußt, daß die von Wagner bekämpfte „Große Oper“ keineswegs die Normalform des Musikdramas darstellte, sondern nur eine zeitlich ziemlich begrenzte Abart, der verschiedene echt dramatische Perioden voraufgingen. Eines aber sollte und müßte der Laie unter allen Umständen von der Musikforschung lernen, nämlich daß es nicht angeht, aus der glänzenden Reihe unserer Tonmeister von H. Schütz bis auf die Neuzeit einen einzelnen herauszugreifen und schlechthin als den „Größten“ zu bezeichnen. Dazu gehört der Mut des Banausen, der sich selber des Genusses, in das Geheimnis einzelner Individualitäten einzudringen, begibt. Jeder dieser Meister hat sein Stück originaler Größe, das von den andern nicht wieder erreicht worden ist, und diesem nachzugehen ist auch für den gebildeten Laien oberste Pflicht, wenn anders er in musikalischen Dingen überhaupt mitreden will. Ohne ein bestimmtes Maß positiven Wissens geht es eben auch in der Musik für den Laien nicht, sowenig wie auf andern Kunstgebieten, und dieses Maß vermag ihm allein die Musikwissenschaft zu bieten. (A.)

Wichtigkeit der Musikgeschichte. Auch die praktischen Musiker sollten der Geschichte ihrer Kunst mehr Aufmerksamkeit schenken, als dies leider der Fall ist. Daß der moderne Komponist aus dieser Beschäftigung manchen Gewinn für seine eigene Kunst ziehen kann, das lehrt das Schaffen von Johannes Brahms. Ihm schloß sich Heinrich von Herzogenberg mit dem glücklichen Versuch an, die schon seit 100 Jahren im Verfall begriffene protestantische Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage zu regenerieren. Dieser gut betretene Weg sollte weiter verfolgt werden. Aber auch vor manchem nutzlosen Experiment und verhängnisvollem Irrtum könnte die Kenntnis der Musikgeschichte den modernen Künstler bewahren; sie würde ihm z. B. zeigen, daß der Versuch, das Melodram in die Musik einzuführen, schon im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts gemacht, aber bald

darauf wieder aufgegeben wurde, weil man schon damals zu der richtigen Ueberzeugung gelangte, daß aus einer solchen Verbindung von Wort und Ton doch nichts Ersprießliches für die Kunst herauskommen könnte. Ein Blick in die Musikgeschichte würde den praktischen Musiker vorher darüber belehren, daß viele Errungenschaften, die die Moderne für sich reklamiert, bereits eine lange Geschichte hinter sich haben. So waren, um ein paar Beispiele anzuführen, die heute so beliebten „Wortvertonungen" eine gangbare Münze vom 16. Jahrhundert an. Die Idee des Leitmotives durchzieht die ganze Messenkomposition des 15. und 16. Jahrhunderts. Als dramatisches Ausdrucksmittel, im modernen Sinne habe ich das Leitmotiv bei Orlando di Lasso nachgewiesen. Die Programmmusik ist schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei den venetianischen Opernkomponisten zu finden. Mit romantischen Zügen ist die Musik des ganzen 17. Jahrhunderts bereits stark durchtränkt; in dem Suchen nach einer neuen, bisher noch nicht dagewesenen musikalischen Ausdrucksweise zeigen einzelne Perioden dieses Jahrhunderts sogar eine gewisse Geistesverwandtschaft mit der jüngsten Moderne. So tauchen überhaupt des öfteren in der Musikgeschichte Ideen längst verklungener Zeiten in späteren Perioden mit dem Anspruch der neuen Erfindung wieder auf. Schon 300 Jahre früher als Richard Wagner hat z. B. Claudio Monteverdi in bezug auf die Verbindung von Wort und Ton den Satz ausgesprochen: „l'oratione sia padrona del armonia e non serva", das Wort sei Herrin der Harmonie, nicht Sklavin derselben. Diese Mahnung verhallte im Weltgetriebe. Die weitere Entwicklung der italienischen Oper vollzog sich vielmehr in ganz entgegengesetztem Sinne; auf sie sollte der Satz Voltaires passen „was zu unsinnig ist, um gesprochen zu werden, das singt man". Auf die späteren Opernreformen Glucks einzugehen, verbietet der Raum und der Zweck dieser Zeilen. Mir lag nur daran, den denkenden Künstler und Kunstfreund auf solche Analogien aufmerksam zu machen, die ihm die Geschichte an die Hand gibt; er mag daraus seine Schlüsse selber ziehen. Von selbst aber ergibt sich ihm schon aus diesem einen Beispiel die Richtigkeit der Tatsache, daß sich die Entwicklung, die eine Kunst in der Zukunft nehmen wird, nicht von vornherein voraussagen läßt, oder mit anderen Worten: daß nicht die Gegenwart, sondern nur die Vergangenheit Gegenstand der musikgeschichtlichen Forschung sein kann. Die Frage nach der Zukunftsmusik wird man daher vom wissenschaftlichen Standpunkte aus ablehnen müssen. Den gehaltlosen Vermutungen gegenüber, die gerade in dieser Hinsicht zutage gefördert werden, sollte die Musikgeschichte mit Nachdruck betonen, daß mancher schöne Unsterblichkeitsglaube, den die Gegenwart an die Schöpfungen ihrer Lieblingskomponisten knüpfte, im Laufe der Zeit arg zunichte wurde — damit bliebe man wenigstens auf dem Boden der Tatsachen. (S.)

Der philologische Teil. Der philosophische Teil der Musikwissenschaft zerfällt in zwei Teile, in einen musikologischen und einen musikästhetischen. Ich gebrauche das Wort „Musikologie" der Kürze wegen und verstehe darunter nicht nur die akustischen, sondern auch alle die physiologischen und psychologischen Untersuchungen, soweit sie die Musikwissenschaft betreffen. Ein näheres Eingehen auf die hierbe

in Betracht kommenden Disziplinen würde zu weit führen. Mit Carl Stumpf nehme ich zur Akustik und Musikwissenschaft in dieser Verbindung der Begriffe „alles, was zum Verständnis der Tatsachen des Hörens und der Musik beigebracht werden kann, seien es physikalisch-physiologische, biologische, psychologische, oder seien es ethnologische musikgeschichtliche und musiktechnische Betrachtungen". Bei den hier erwähnten musikgeschichtlichen Forschungen sind natürlich die rein historischen ausgeschlossen. Hiermit ist aber nicht gesagt, daß sich der Musikologe gar nicht um die historischen Forschungen zu kümmern hätte, im Gegenteil wird er überall da, wo geschichtliche Forschungen bereits vorliegen, auf dieselben bei seinen eigenen Arbeiten Rücksicht nehmen müssen. Selbstverständlich wird sich auch der Musikhistoriker über den Stand der Musikologie zu informieren haben. Beide Teile sind daher auf einen gegenseitigen Meinungsaustausch angewiesen. (S.)

Die Musikästhetik hat die Kriterien für das Musikalisch-Schöne zu bestimmen. Es handelt sich hierbei in der Hauptsache um die beiden Fragen: ob das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen besteht, oder ob es unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. Trotzdem Eduard Hanslick in seiner 1854 zum erstenmal erschienenen, epochemachenden Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" mit großem Scharfsinn die Fragen dahin entschied, daß die Musik keine Gefühle auszudrücken vermöge, und daß ihr Inhalt tönend bewegte Formen seien, neigt sich die moderne Musikästhetik mehr der gegensätzlichen Meinung zu. Mit diesen beiden Ansichten wird sich also der Musikästhetiker abzufinden haben, er sei aber vor einem planlosen Herumästhetisieren ausdrücklich gewarnt. (S.)

Musikwissenschaft und praktische Musik. In besonders engem Konnex steht die Musikwissenschaft naturgemäß mit der praktischen Tonkunst. Dieser Konnex mußte um so inniger und wichtiger werden, je mehr die Musikwissenschaft Resultate zeitigte, die mehr oder minder stark auch in das praktische Musikleben eingriffen. Sehen wir von der Reformbewegung zu Beginn des 17. Jahrhunderts ab, an der das geschichtliche Studium ebenfalls einen bedeutenden Anteil hatte, so setzten diese Wechselbeziehungen mit besonderer Stärke am Anfang des 19. Jahrhunderts, mit der Wiedererweckung Bachs, ein. Bach ist auf diese Weise der Ahnherr nicht nur des polyphonen Stils in unserer heutigen Musik, sondern auch der modernen Musikwissenschaft geworden. Denn Bach hat nicht nur eine ganze stattliche Reihe weiterer älterer Meister nach sich gezogen, deren Werke uns teils in Gesamtausgaben, teils in Auswahl (in den verschiedenen Denkmäler-Publikationen) vorliegen, er hat uns indirekt auch den Weg gewiesen, wie diese Neudrucke zu interpretieren und vor allem aufzuführen sind. Die Wiedergabe des bloßen geschriebenen Notenbildes genügt nämlich bei diesen alten Meistern keineswegs; sie setzen vielmehr eine genaue Kenntnis der älteren Musikpraxis voraus, die eine ganze Reihe wichtiger Punkte, so vor allem die Ausführung der sog. Orgelstimmme, den ausführenden Künstlern überließ. Volles Leben gewinnen ihre Werke darum erst, wenn der Dirigent über die wichtigen Theorien des Generalbasses, des Verzierungswesens und über

die Zusammensetzung und Aufgabe des alten Orchesters genügend informiert ist; wo nicht, so kommen lückenhafte und entstellte Aufführungen zustande, mit denen weder der alten Kunst noch dem modernen Publikum gedient ist. Aber auch in der Hausmusik ist geschichtliches Wissen dringend vonnöten. Man hat gut über die „primitiven" Harmonien der „guten alten Zeit" spotten, wenn man z. B. Bachs Suiten, so wie sie notiert sind, d. h. im einfachen zweistimmigen Satz herunterspielt, ohne zu wissen, daß Bach und seine Zeit die Ergänzung dieser „leeren" Klänge zu vollen Akkorden bei ihren Spielern einfach als selbstverständlich vorausgesetzt haben. Es wird überhaupt jeden überraschen, wie diese alte Kunst, stilgerecht, so wie sie gedacht ist, aufgeführt, auch dem modernen Ohre noch „klingt". Früher nahm man zur Füllung der Harmonie das moderne Orchester zu Hilfe, übertrug ihm die Mission der alten Akkordinstrumente und zerstörte dadurch gründlich den Charakter der alten Kunst, eine Methode, die zwar heute zurückgedrängt, aber leider noch nicht ganz überwunden ist. Aber wie es heutzutage niemand einfallen wird, ein altes Gemälde, um „es dem modernen Empfinden näher zu bringen", nach den Grundsätzen der modernen Farbentechnik zu übermalen, so kann auch die alte Musik Anspruch darauf erheben, so zu Gehör zu kommen, wie sie gedacht war, zumal da es sich gerade bei Bach und Händel um eine Periode von hochentwickeltem Klangsinn handelt.

Den Wert geschichtlicher Studien haben gerade die großen Meister des 19. Jahrhunderts, wie Schumann, Wagner und Brahms, rückhaltlos anerkannt und auch für ihre eigene Kunst erheblichen Nutzen daraus zu ziehen verstanden. Allerdings ist diese Erkenntnis bei dem Durchschnittsmusiker unserer Tage noch keineswegs durchgedrungen; er pflegt in dem Vertreter der Wissenschaft immer noch den schlimmen Schulmeister zu wittern, der, selbst alles künstlerischen Schwunges bar, ihm auch die eigenen Schwingen zu beschneiden sucht. Das ist ein künstlich konstruierter Gegensatz, den z. B. Engländer und Franzosen längst überwunden haben. Die Musikwissenschaft selbst kann zu seiner Beseitigung sehr viel beitragen, indem sie nur solche Glieder in ihre Reihen aufnimmt, die an musikalischem Können dem „praktischen" Musiker ebenbürtig sind. Tatsächlich hat sie auch nach dieser Richtung schon in Deutschland Erfolge zu verzeichnen, auf die sie mit Recht stolz sein kann, wenn auch bezüglich der Aufführung alter Musik noch ein erhebliches Arbeitsfeld vor ihr liegt. (A.)

Entwicklung der Musikwissenschaft. Die Musikwissenschaft im modernen Sinne ist verhältnismäßig jungen Datums. Sie beginnt im 17. Jahrhundert mit einigen mehr oder minder gelungenen Versuchen, von denen das „Syntagma musicum" des Mich. Prätorius (1614—1620) der wichtigste ist. Wirklich wissenschaftlichen Charakter erhielt sie jedoch erst im 18. Jahrhundert und zwar gebührt hier den Franzosen mit ihren großen Universalgeschichten der Vortritt; aber auch des Engländers Burney General history of music (1776) ist für die folgende Generation von hoher Wichtigkeit geworden, und nicht minder der um die Geschichte der Bachbewegung hochverdiente Deutsche Joh. Nik. Forkel. Das alles waren große, weitausschauende Werke, die nur den einen Fehler hatten, daß sie samt und sonders



J. Stockhausen

Julius Stockhausen,

geb. 22. Juli 1826 in Paris,

gest. 22. September 1906 in Frankfurt a. M.



Hans Richter

Hans Richter,

geb. 4. April 1843 in Raab (Ungarn).

Torsi geblieben sind. Um die Wende des 18. Jahrhunderts erfolgte dann der Rückschlag: die großen Universalgeschichten wurden auch in der Musikwissenschaft von der Kleinarbeit des Spezialistentums abgelöst. Sie hat ihr keineswegs geschadet, zumal sich nach der Wiedererweckung Bachs und in Verbindung mit den Reformbestrebungen in der Kirchenmusik wieder umfassende Pläne einstellten, in erster Linie K. von Winterfelds „Evangelischer Kirchengesang" (1843—1847), ein Werk, das auch heute noch unentbehrlich ist. 1862 trat A. W. Ambros mit einer neuen allgemeinen Musikgeschichte hervor, die eine Masse neuen Quellenmaterials beibrachte, aber allerdings ebenfalls unvollendet blieb. Indessen fiel der Löwenanteil zunächst der Biographie zu, die seit Baini eine glänzende Reihe von Namen aufzuweisen hatte (O. Jahn, A. B. Marx, Fr. Chrysander, Ph. Spitta, C. F. Pohl u. a.); auch die lexikalische Forschung, die an die Werke von J. G. Walther (1732) und J. Mattheson (1740) anknüpft, nahm einen glänzenden Aufschwung, vor allem dank dem universalen Fétis u. H. Riemann. Neben der Biographie hat namentlich die musikalische Landes- und Ortsgeschichte einen stetigen Zuwachs erfahren (Kiesewetter, Fürstenau, Schneider, Sittard, Rudhart u. a.) und in neuester Zeit wird der Geschichte ganzer Musikgattungen eine erfreuliche Aufmerksamkeit zugewandt (Schwartz, Kretzschmar, Leichtentritt, Schering). In verhältnismäßig kurzer Frist hat die Musikforschung die früheren klaffenden Lücken geschlossen, so daß heutzutage ein Ueberblick über die Gesamtentwicklung sehr wohl möglich ist. Die Detailforschung geht dabei ruhig weiter und macht sich namentlich in dem Aufblühen wissenschaftlicher Zeitschriften bemerkbar. Daneben werden von einzelnen Forschern besondere Spezialgebiete kultiviert (Griechische und mittelalterliche Musik, Mensuralperiode, Oper, Lied usw.), wozu in letzter Zeit namentlich auch Akustik, Tonpsychologie und vergleichende Musikwissenschaft getreten sind. Kurz, die Musikwissenschaft hat heutzutage einen Arbeitsbetrieb aufzuweisen, der weder an Umfang noch an Intensität den übrigen Disziplinen etwas nachgibt.

Der Kampf um die äußere Existenz und Anerkennung ist freilich auch ihr nicht erspart geblieben. Die Konservatorien behandeln sie mit wenig Ausnahmen als fakultatives Fach, das einem Lehrer im Nebenamt zufällt, kommen also für die Forschung als solche nicht in Betracht. Ihre eigentliche Stütze findet sie (allerdings auch erst seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts) auf den Universitäten. Früher lag sie fast ausschließlich in den Händen der Universitätsmusikdirektoren, die aber naturgemäß ihrem ganzen Bildungsgang nach den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit auf die praktische Kunstübung und den theoretischen Musikunterricht legten. Neuerdings beginnt sich, wenn auch in sehr langsamem Tempo die wissenschaftliche Forschung die deutschen Universitäten zu erobern. Berlin hat ein etatsmäßiges, München ein persönliches Ordinariat für Musikgeschichte (Kretzschmar, Sandberger), Leipzig, Straßburg und Halle haben Extraordinariate (Riemann, Ludwig, Abert), an den übrigen Universitäten lehren teils Privatdozenten, teils Universitätsmusikdirektoren mit Extraordi-

narienrang. Das ist gewiß, mit andern Disziplinen verglichen, bescheiden, immerhin aber hat die Musikwissenschaft damit eine gesicherte Stellung errungen, die ihr die systematische Heranziehung ihres Nachwuchses gewährleistet. Die dafür so notwendigen musikwissenschaftlichen Seminare bestehen allerdings vorläufig nur in Berlin, Leipzig und München.

Aussichten des Historikers. Verglichen mit den enormen Ansprüchen, die die Forschung an ihre Vertreter stellt, sind die Aussichten auf eine gesicherte äußere Existenz für den Musikwissenschaftler auch heute noch recht bescheiden. Die an und für sich schon unsichere akademische Laufbahn ist es in diesem Fach doppelt angesichts der kleinen Zahl von Stellen und des immer noch andauernden passiven Widerstandes der meisten Regierungen gegen die Gleichstellung der Musikwissenschaft mit den übrigen Disziplinen. Es kann also zu dieser Karriere nur demjenigen geraten werden, der über einen erheblichen finanziellen Rückhalt verfügt. Auch die Laufbahn eines musikalischen Bibliothekars bietet zwar angesichts der erhöhten Aufmerksamkeit, die neuerdings die Bibliotheken ihren musikalischen Beständen zuwenden, gegen früher bessere Aussichten, sie sind indessen immer noch sehr bescheiden, zumal da die Fachleute in vielen Fällen außerdem noch mit der Konkurrenz von Angehörigen anderer Berufe zu rechnen haben. Entschlössen sich die Konservatorien, ihren musikgeschichtlichen Unterricht wirklichen Fachleuten anzuvertrauen, was für die Erweiterung des Horizonts der jungen Musikergeneration nur von größtem Nutzen sein könnte, so eröffnete sich damit ein weiteres fruchtbares Gebiet für den Musikforscher. Auch der akademisch gebildete Gesanglehrer an höheren Lehranstalten kommt in Frage, indessen ist diese Institution vorerst noch ganz jungen Datums und bedarf noch dringend des weiteren Ausbaus. Das Gros der Studierenden der Musikwissenschaft schwenkt immer noch zur musikalischen Kritik ab. Bei der heutigen Bedeutung der Presse ist diese Tätigkeit für unser gesamtes Musikleben von ausschlaggebender Wichtigkeit, und die Musikwissenschaft kann gerade hier unendlich viel Gutes stiften. Wenn nur die Leitungen der Zeitungen, namentlich der kleineren, gerade dieser Rubrik mehr Aufmerksamkeit und erhöhte finanzielle Mittel zuwenden würden! Statt dessen erleben wir es nur zu oft, daß diese Stellen, die eigentlich nur berufenen und mit überragender allgemeiner und speziell musikalischer Bildung ausgerüsteten Leuten anvertraut werden sollten, in die Hände von oberflächlich Gebildeten oder gar gänzlich ahnungslosen Leuten geraten. Der Vorsprung, den hierin die literarische vor der musikalischen Kritik voraus hat, kann aber nur dadurch eingeholt werden, daß diese von wirklich gebildeten Fachleuten ausgeübt wird. Auch das gebildete Publikum kann hierin mithelfen, wenn es sich Banausen als seine Lehrmeister einfach verbittet.

Aber aller dieser äußeren Schwierigkeiten ungeachtet ist die Musikwissenschaft und das Interesse für sie in erfreulichem Steigen begriffen. Die Hörerzahl ihrer Vorlesungen und Uebungen ist gegen früher ungeahnt gewachsen. Sie rekrutiert sich, von den eigentlichen Fachleuten abgesehen, aus den allerverschiedensten Berufsklassen. Vor allem ist ein beträchtliches Steigen des geschichtlichen Interesses bei den praktischen Musikern der jünge-

ren Generation zu konstatieren. Kapellmeister, Virtuosen, Dramaturgen, Sänger streben darnach, den musikalischen Doktorgrad zu erwerben. Daneben kommen Theologen, Philologen aller Gattungen und Historiker in Betracht, die Dilettanten, die es mit der Kunst ernster nehmen, nicht zu vergessen. Man sieht, die Musikwissenschaft ist auf der ganzen Linie im Vorrücken begriffen und es steht zu hoffen, daß sie ihr letztes Ziel, die äußere Gleichberechtigung mit den übrigen Wissenschaften, in nicht allzuferner Zeit allen Schwierigkeiten zum Trotze erreicht. (A.)

Gang des Studiums. Der Gang des musikwissenschaftlichen Studiums auf der Universität, das seinen äußeren Abschluß zurzeit in der Regel mit der Erwerbung des Doktorgrades findet, hat zunächst die reguläre volle Gymnasialbildung, dann aber auch eine gründliche Beschlagenheit in der musikalischen Theorie (Harmonielehre, Kontrapunkt, Partiturspiel usw.) zur Voraussetzung. Muß diese erst auf der Universität nachgeholt werden, so wird dadurch der eigentliche Studiengang bedeutend erschwert. Der oberste Grundsatz bei diesem selbst aber sei von allem Anfang an: Zurückgehen auf die Quellen selbst! Wie der klassische Philologe seine antiken, der Germanist seine deutschen Schriftsteller aus eigener Anschauung kennen muß, so hat auch der Musikwissenschaftler sich allmählich einen Einblick in die ältere Musikliteratur durch eigenes Studium zu verschaffen. Aller über die einzelnen Werke usw. vorhandenen Literatur, auch der gediegensten, fällt nur die Rolle des Beraters zu, sie entbindet niemals vom Quellenstudium selbst. Am zweckmäßigsten beginnt man mit dem Studium der Neudrucke, suche aber früh schon mit dem handschriftlichen Material Bekanntschaft zu schließen. Der Anfang wird dabei wohl am besten mit den Perioden gemacht, deren Erzeugnisse dem Leser die wenigsten Schwierigkeiten machen, wie z. B. dem 18. Jahrhundert, wobei allerdings die zeitgenössischen theoretischen Werke (von Ph. E. Bach, Quantz u. a.) gleich mit heranzuziehen sind. Indessen suche sich der Studierende möglichst bald auch mit der Notenschriftkunde vertraut zu machen, ohne deren gründliche Kenntnis ihm die gesamte ältere Kunst verschlossen bleibt. Im Verlaufe dieser Anfangsstudien wird er dann in den meisten Fällen auf ein Gebiet stoßen, das sein besonderes Interesse auf sich zieht und dessen Erforschung seiner Individualität am besten zu entsprechen scheint, und auf diese Weise wird sich dann unter sachgemäßer Beratung durch den Lehrer der Plan zu einer größeren Spezialarbeit ergeben, die als Doktordissertation zum abschließenden Ziele führt. Diese zielbewußte Art, zu einem „Doktorthema" zu gelangen ist unbedingt jener andern vorzuziehen, die sich ohne eigenes Zutun ein Thema vom Lehrer einfach „geben" läßt. Jenes Spezialgebiet erfordert natürlich von jetzt ab die angespannteste Aufmerksamkeit des Bearbeiters. Zunächst wird seine Hauptaufgabe die vollständige Sammlung des Quellenmaterials sein, das gerade in der Musikwissenschaft oft ein ganz besonderes Maß von Mühe und Fleiß, manchmal auch von finanziellen Opfern (in Form von Reisen) erfordert. Daß darüber die andern Gebiete nicht vernachlässigt werden dürfen, ist selbstverständlich, indessen wird, wer sein Thema richtig anzufassen versteht, aus ihm auch für seine allgemeine musikgeschichtliche Weiter-

bildung soviel als möglich herauszuschlagen verstehen.

Neben dem Hauptfach werden bei der Promotion aber noch 2—3 Nebenfächer verlangt. Das eine davon ist auf den meisten Hochschulen Philosophie, die tatsächlich auch für die Bildung des Musikhistorikers unentbehrlich ist, sei es nun in Form spekulativer und historischer oder psychologischer Kenntnisse. Von den übrigen Nebenfächern sind einige, wie deutsche Literaturgeschichte, klassische und neuere Philologie und allgemeine Geschichte zum Teil aufs engste mit der Musikgeschichte verbunden (auch die **Kunstgeschichte** kommt in Frage) und werden sich schon aus diesem Grunde dem Studium sinngemäß eingliedern.

Jedenfalls sollte der Studierende die deutsche Literaturgeschichte und die allgemeinen Geschichte nicht vernachlässigen. Jene ist für die Kenntnis der gesamten deutschen Vokalmusik, diese für den politischen, sozialen und kulturellen Hintergrund der einzelnen Musikperioden von größter Wichtigkeit.

Was sprachliche Kenntnisse anbetrifft, so hat der Musikwissenschaftler außer den ihn vom Gymnasium her vertrauten klassischen und modernen Sprachen vor allem das Italienische nötig.

Eine zweckmäßig auszuwählende Lektüre, vor allem von Briefen, Memoiren usw. bedeutender Persönlichkeiten (nicht nur musikalischer), die am besten das Verständnis für Individualitäten fördert, sowie der Besuch guter Konzerte, mag ihm zur geistigen Erfrischung und Abwechslung während des eigentlichen Fachstudiums besonders ans Herz gelegt werden. (A.)

Stellung der Musikwissenschaft. Kann es der Musikwissenschaft im allgemeinen gleichgültig sein, welche Meinung das große Publikum von ihr hat, so wird sie zu geringschätzenden Beurteilungen von gelehrter Seite aus Stellung nehmen müssen. In der Tat gilt sie noch in manchen Gelehrtenkreisen „mehr als ein Anhängsel anderer wissenschaftlicher Disziplinen, dem die Kraft fehlt, auf eigenen Füßen zu stehen". Hier liegt, wie auch dem Leser aus dem eben Angeführten klar sein wird, ein großer Irrtum. Philipp Spitta, gewiß einer der Berufensten, faßt seinen Standpunkt dieser Frage gegenüber in folgende Worte zusammen: „Der der Forschung vorliegende Stoff ist ein zu reicher und wichtiger, die Voraussetzungen zur glücklichen Bewältigung desselben durch den Forscher zu eigenartig, als daß nicht anzunehmen wäre, die Kunstwissenschaft werde sich einen anerkannten Platz neben ihren Schwestern erobern. Aber wie dies auch werden möge, sicher ist, daß hier große wissenschaftliche Aufgaben vorliegen, die ihre Lösung finden müssen und finden werden." Allerdings wird noch eine geraume Zeit vergehen, bis das hohe Ziel erreicht sein wird, das Philipp Spitta im Geiste erschaute. Daß es aber unserer Wissenschaft nicht an der nötigen Kraft fehlt, auf eigenen Füßen stehen zu können, das beweisen die bedeutenden Erfolge, die sie besonders in den letzten fünfzig Jahren zu verzeichnen hat. Dieses Faktum ist aber keineswegs ein bloßer Zufall, es steht vielmehr im engsten Zusammenhang mit der heute sicherer arbeitenden Methodik der Kunstwissenschaft, und wenn die Zahl der wissenschaftlich geschulten Kräfte auch heute noch kaum genügt, um den überreichen, zur Bearbeitung vorliegenden Stoff zu bewältigen, so wird man noch lange nicht berechtigt

sein, hieraus irgendwelche Schlüsse auf den inneren Eigenwert der Kunstwissenschaft zu ziehen. Wie sie sich in ihrem Ziele, dem Erforschen der Wahrheit, und in ihren Arbeitsbedingungen, Gründlichkeit und Exaktheit der Forschung, mit den anderen Wissenschaften begegnet, so wird sie dieselbe Achtung vor ihren Resultaten verlangen können, denn jede Wahrheit bedeutet einen Fortschritt menschlicher Erkenntnis, sie ist echt und lauteres Gold, wo sie auch immer gefunden wird.

Die wichtigsten Bücher über Musik.

1. Allgemeine Musik-Geschichten.

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. 5 Bde. Leipzig, F. E. C. Leuckart 1881—1893 (ist zum Teil wieder in neuen Auflagen herausgekommen: Bd. I von B. v. Sokolowsky, Bd. II von H. Reimann, Bd. III von O. Kade, Bd. IV von H. Leichtentritt, Bd. V enthält eine Beispielsammlung „Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts“ von O. Kade).

Dommer, A. v., Handbuch der Musikgeschichte, bearb. von A. Schering, 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1911.

Naumann, E., Illustrierte Musikgeschichte, 2. Aufl., von E. Schmitz. Union, Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1908.

Riemann, H., Musik-Lexikon. 7. Auflage. M. Hesses Verlag. Leipzig 1909.

— Kleines Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1908.

Bach, Ph. E., Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Neudruck besorgt von Dr. W. Niemann. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1906.

Quantz, J. J., Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck von A. Schering. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1906.

2. Altertum.

Westphal, R., Griechische Harmonik und Melopöie. 3. Aufl. Leipzig, Teubner 1886.

— Aristoxenos von Tarent. 2. Bde. Leipzig, Abel 1893.

Jan, C. v., Musici scriptores Graeci. Leipzig, B. G. Teubner 1895.

Gevaert, F. A., Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand 1875—81, 2 Bde.

Abert, H., Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1899.

3. Mittelalter.

Schubiger, A., Die Sängerschule von St. Gallen. Einsiedeln und New York, K. u. H. Benziger 1858.

Fleischer, O., Neumenstudien. 2 Bde. Leipzig, Fleischer 1895—1897.

Coussemaker, E. de, L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles. Paris, Victor Didron 1852.

Abert, H., Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, Riemeyer 1905.

Wagner, P., Einführung in die gregorianischen Melodien. 2 Bde. 2. Aufl. Freiburg (Schweiz) 1901—1905.

Wolf, Joh., Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460. 3 Bde. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1905.

4. Neuere Zeit.

Riemann, H., Geschichte der Musik seit Beethoven. Stuttgart, W. Spemann 1901.

Grunsky, K., Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Göschen 1902. 2 Bändchen.

La Mara, Musikalische Studienköpfe. 5 Bde. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Friedländer, Max, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 2 Bde. Stuttgart, Cotta Nachfolger 1902.

5. Briefe und Schriften von Musikern.

Nohl, L., Mozarts Briefe. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1877.

Beethoven, Sämtliche Briefe von A. C. Kalischer. 5 Bde. Schuster und Löffler, Berlin.

Weber, C. M. v., Reisebriefe an seine Gattin. Leipzig, Alfons Dürr 1886.

Rudorff, E., Briefe von C. M. v. Weber an Hinrich Lichtenstein. Braunschweig, Westermann 1900.

Schumann, Rob., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 4. Aufl. 1891.

Schumann, Clara, Jugendbriefe von Robert Schumann. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 4. Aufl. 1910.

Jansen, F. G., Rob. Schumanns Briefe. Neue Folge. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 2. Aufl. 1904.

Mendelssohn, Paul, Reisebriefe F. Mendelssohn-Bartholdys 1861.

Mendelssohn, Paul, Briefe. Mendelssohns aus den Jahren 1833—1847. 1863.

Liszt, Franz, Gesammelte Schriften über Musik. Herausgegeben von L. Ramann 1880—1883. 6 Bde.

La Mara, Fr. Liszts Briefe an eine Freundin. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1894.

— Briefwechsel zwischen Fr. Liszt und H. v. Bülow. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1898.

— Briefe Fr. Liszts. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1893—94. 2 Bde.

— Briefe hervorragender Zeitgenossen an Fr. Liszt. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1895. 2 Bde.

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Volksausgabe 1910. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Wagner, R., Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, C. F. W. Siegel. 10 Bände. 4. Auflage 1907.

— Entwürfe, Gedanken, Fragmente. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1895.

— Mein Leben. 2 Bde. München, F. Bruckmann 1911.

— Briefe an Uhlig, Fischer und Heine. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1888.

— Briefe an August Röckel. 1894.

— Briefe an E. Heckel. Berlin, S. Fischer 1898.

— Briefe an O. Wesendonck. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1898.

— Briefe an Mathilde Wesendonk, Berlin 1904.

Bülow, Marie v., Hans von Bülow. Briefe und Schriften. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1899—1900.

Hellmer, Edm., Briefe Hugo Wolfs an Emil Kauffmann. Berlin, S. Fischer 1903.

La Mara, Briefe von Hektor Berlioz an die Fürstin Caroline

Sayn-Wittgenstein. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1903.

Berlioz, Hector, Schriften (deutsch von Pohl). Leipzig, Leuckarts Verlag.

Hauptmann, Moritz, Briefe an Hauser 1871.

Hiller, Ferdinand v., Aus dem Tonleben unserer Zeit 1865.

Liliencron, Rochus v., Deutsches Leben im Volkslied 1885.

6. Biographien.

Spitta, Ph., Joh. Seb. Bach. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1908.

Chrysander, F., G. F. Händel. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1858—1867. (3 Bde., unvollendet).

Marx, A. B., Gluck und die Oper. Berlin, O. Janke 1863. 2 Bde.

Jahn, O., W. A. Mozart. 4. Aufl. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1905—1907. 2 Bde.

Pohl, Joseph Haydn. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1878—1882.

Thayer, A. W., L. v. Beethovens Leben. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1901—1910. 5 Bände. (Vollendet von H. Deiters und H. Riemann).

Kreißle von Hellborn, Franz Schubert. Wien, Gerold 1865.

Weber, C. M. v., Sämtliche Schriften. Herausg. von Gg. Kaiser, Berlin 1908.

— M. M. v., Carl Maria von Weber. Leipzig, E. Keil 1864—1866. 3. Bde.

Niecks, Fr., Chopin as a man and a musician; deutsch von W. Langhans. Leipzig, F. E. C. Leuckart 1890.

Wasielewski, W. J. v., Robert Schumann, 4. Aufl. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1901.

Hensel, S., Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen und Tagebüchern, 2 Bde. 15. Aufl. 1908. Berlin, Behrs Verlag.

Ramann, Lina, Franz Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1880—1894. 3 Teile.

Glasenapp, C. F., Das Leben Richard Wagners. Leipzig. Breitkopf u. Härtel 1905—1910. 6 Bde.

Chamberlain, H. St., Richard Wagner, 5. Aufl. 1910. München, F. Bruckmann.

Berühmte Musiker, herausgegeben von Heinrich Reimann, Berlin, Verlagsgesellschaft „Harmonie". Erschienen sind bis jetzt folgende Bände: **Beethoven** (Th. v. Frimmel), **Brahms** (H. Reimann), **Chopin** (H. Leichtentritt), **Händel** (Fr. Vollbach), **Haydn** (L. Schmidt), **Jensen** (A. Niggli), **Lortzing** (G. R. Kruse), **Löwe** (H. Bulthaupt), **Marschner** (G. Münzer), **Mendelssohn-Bartholdy** (E. Wolff), **Saint-Saëns** (O. Neitzel), **Schubert** (R. Heuberger), **Schumann** (H. Abert), **Strauß** (R. Prochazka), **Tschaikowsky** (J. Knorr), **Verdi** (C. Perinello), **Wagner** (Batka), **Weber** (H. Gehrmann), **Bach** (Reimann-Schneider).

Jahn, Otto, Gesammelte Aufsätze 1867.

Kalbeck, Max, Johannes Brahms. 2. Aufl. 1908—1910. 3 Bde. Berlin, Brahms-Gesellschaft.

Decsey, E., Hugo Wolf. 4 Bde. 1903—1906. Berlin, Schuster und Löffler.

Louis, Rudolf, Anton Bruckner. München, G. Müller 1905.

Steinitzer, Max, Richard Strauß. Berlin, Schuster und Löffler 1911.

7. Aesthetik und Verwandtes.

Hanslick, E., Vom musikalisch Schönen. 11. Aufl. 1910. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Hanslick, E., Aus dem Konzertsaal. 2. Aufl. 1897. Wien, W. Braumüller.
— Die moderne Oper. Berlin, Allg. Verlag f. d. Lit. 1900.
Hausegger, F. v., Die Musik als Ausdruck. 1885.
Moos, P., Moderne Musikästhetik in Deutschland. Berlin, Schuster und Bufleb 1900.
Bücher, K., Arbeit und Rhythmus. 4. Aufl. 1909. Leipzig, Teubner.
Wallaschek, R., Anfänge der Tonkunst. Leipzig, J. A. Barth 1903.
Stumpf, K., Tonpsychologie. Leipzig, Hirzel 1883—90. 2 Bde.
Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie der Oper. 2. Bde. 2. Aufl. 1902. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Riehl, W. H., Musikalische Charakterköpfe. 2 Bde. Stuttgart, Cottas Nachfolger.
Spitta, Zur Musik. Berlin, Gebr. Paetel 1892.
— Gesammelte Aufsätze. Berlin, Gebr. Paetel 1894.
Kretzschmar, H., Musikalische Zeitfragen. Leipzig 1903.

8. Spezialgeschichten.

Wasielewski, W. J. v., Geschichte der Instrumentalmusik. 1878.
— Die Violine und ihre Meister. 4. Aufl. 1904. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Seiffert, M., Geschichte der Klaviermusik. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1899.
Kretzschmar, H., Führer durch den Konzertsaal. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 Bde.
— Die Geschichte des deutschen Liedes. Bd. I. 1910. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Leichtentritt, Hugo, Geschichte der Motette. Leipzig 1908.
Schering, Arnold, Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911.
— Geschichte des Instrumentalkonzertes. Leipzig 1905.
Pembaur, Jos. A. S., Von der Poesie des Klavierspiels. München, Wunderhorn-Verlag 1911.

9. Musikzeitschriften.

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1884—1894.
Monatshefte für Musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Die Musik. Berlin, Schuster u. Löffler.
Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.
Neue Musikzeitung. Stuttgart, Grüninger.
Jahrbücher der Musikbibliothek Peters in Leipzig.
Der Kunstwart. München, G. D. W. Callwey.

Aus der Praxis.

Die Wirkungskreise der Musiker.

Die Wirkungskreise, welche sich dem ausgebildeten Musiker zur Betätigung seines Könnens darbieten, sind selbstverständlich je nach seinem Fache, seiner Vielseitigkeit usw. sehr mannigfaltig.

Der Bläser. Ein verhältnismäßig enger Wirkungskreis bietet sich dem Bläser dar, wenn er nicht neben seinem Hauptinstrumente ein anderes Instrument, etwa Klavier oder Geige, erlernt hat. Für sein Hauptinstrument wird er unter Dilettanten nur selten Schüler finden, und auch die Virtuosenlaufbahn ist ihm nahezu verschlossen, da einesteils das Publikum Konzerte für Flöte oder Klarinette, Oboe oder Fagott usw. nicht mehr hören will, anderenteils auch die dahin einschlägige Literatur eine sehr dürftige ist und fast nur Werke von geringerem Kunstwerte enthält. Somit steht ihm fast nur die Laufbahn als Orchestermusiker offen; wahrhaft tüchtige Bläser sind übrigens in allen vornehmen Orchestern sehr gesucht und geschätzt. Damit der Bläser aber immer auf der Höhe seines Könnens verbleibe, sollte er — da ihm das Solospiel einigermaßen verschlossen ist — stets bemüht sein, sich an Vereinigungen (Tonkünstlervereinen usw.) zu beteiligen, welche sich die Pflege der Kammermusikwerke für Blasinstrumente allein oder in Verbindung mit anderen Instrumenten zur Aufgabe gestellt haben.

Der Geiger und Cellist. Der Geiger und Cellist kann sowohl als Virtuose wie auch als Lehrer, als Quartettspieler oder Orchesterspieler wirken und findet somit ein weites Feld, um sein Können zu verwerten

Der Klavierspieler. Der Klavierspieler wird, selbst wenn er es nicht zu einem höheren Grade von Virtuosität gebracht hat, immer einen lohnenden Wirkungskreis als Lehrer finden können, da bekanntlich das Klavier das von Dilettanten am meisten kultivierte Instrument ist. Auch als Organist und Dirigent wird er sich betätigen können, wenn er es nicht versäumt hat, sich für diese Fächer vorzubereiten. Glücklich daher derjenige, welcher sich eine vielseitige Tüchtigkeit angeeignet, und welcher sich im prima vista- und Partiturspiel geübt hat; er wird dann die goldenen Früchte seines Fleißes ernten.

Der Arrangeur. Für denjenigen Klavierspieler, welcher Partitur lesen kann, bietet sich noch

das Fach des Bearbeiters (Arrangeurs) als ein ebenso interessantes wie lohnendes dar. Wer ein musikalisch genügendes und gleichzeitig bequem spielbares Arrangement eines Orchesterwerkes für das Pianoforte, zwei- oder vierhändig oder einen zweckentsprechenden Klavierauszug einer Oper herzustellen weiß, wird immer von den Verlegern gesucht und gut honoriert werden.

Der Korrektor. Eine mehr mechanische Tätigkeit ist freilich die des Korrektors, doch verlangt sie immerhin einen ganzen Mann, d. h. einen überaus gewissenhaften Arbeiter und einen Musiker, der mit dem inneren Ohre alles hört, was er liest und zu korrigieren hat. Daher sind zuverlässige Korrektoren von einsichtigen Verlegern sehr geschätzt und gewürdigt.

Der Historiker. Wer neben seiner musikalischen Ausbildung eine bedeutende wissenschaftliche erworben hat, ohne jedoch besondere Neigung zu praktischer Ausübung der Musik zu besitzen, wird als Musik-Gelehrter, -Forscher und -Schriftsteller segensreich wirken können. Wünschenswert wäre es, daß gerade derartig veranlagte Persönlichkeiten sich der Kritik widmeten, denn auf diesem Felde sind charaktervolle und wissenschaftlich gebildete Musiker sehr vonnöten.

Ueber Stimmgabeln.

Zur Feststellung des Normaltons bedient man sich bekanntlich der Stimmgabeln, welche auf den Ton a der Violine abgestimmt sind. Nun hat aber die Erfahrung gelehrt, daß die Instrumente fortwährend den Ton in die Höhe treiben, und zwar so, daß z. B. bei Holzinstrumenten, wie Klarinetten, Oboen usw. sich der Ton während e i n e s Abends erhöht. Daher kam es wohl, daß auch die Stimmung überhaupt im Lauf eines Jahrhunderts um mehr als einen halben, ja sogar einen ganzen Ton in die Höhe ging. So fand z. B. in den Städten Paris, Berlin und St. Petersburg folgende Steigerung statt:

Doppelschwingungen in der Sekunde

Paris:	1788 ā = 409	
	1821 ā = 431	
	1833 ā = 434	
	1852 ā = 449	
Berlin:	1759 ā = 427	
	1821 ā = 437	
	1833 ā = 442	
	1858 ā = 443	
Petersburg:	1771 ā = 417	
	1796 ā = 437	
	1830 ā = 453	
	1857 ā = 460	

Aehnliche Steigerungen sind in anderen europäischen Städten beobachtet worden. So stieg das a im Laufe eines Jahrhunderts in London von 422 auf 454 Schwingungen, in Dresden von 415 auf 439 und in Wien von 421 auf 449 Doppelschwingungen.

Im Jahre 1881 wurde in Italien seitens der Regierung das a von 864 einfachen Schwingungen eingeführt; aber diese Stimmung kam nicht zur allgemeinen Einführung und wurde wieder aufgegeben. Im November 1885 trat dann in Wien eine „Internationale Stimmton-

Konferenz“ zusammen, auf welcher Oesterreich-Ungarn Italien, Preußen, Sachsen, Württemberg, Rußland und Schweden (Belgien hatte schon die französische Stimmung eingeführt) vertreten waren. Das Resultat war die Aufnahme der französischen Stimmung und wurde demzufolge als Normalton das eingestrichene a festgesetzt, dessen Höhe durch 870 einfache Schwingungen in der Sekunde bestimmt ist. Zur Darstellung dieses Tones wurde eine nach wissenschaftlichen Regeln konstruierte Normal-Stimmgabel angenommen, die bei einer Temperatur von + 15° Celsius den Normalton gibt. Um diesen Normalton vor Aenderungen und Abweichungen zu bewahren, sollten alle zur Annahme des Normaltones verpflichteten Institute gehalten sein, eine verifizierte Stimmgabel zu besitzen, die von der seitens des Staates eingesetzten Behörde geprüft und durch Stempelung beglaubigt ist. Die oberste Kontrollbehörde für das Deutsche Reich ist die physikalisch-technische Reichsanstalt. Mit Hilfe eines zuverlässigen Normal-Prüfungs-Apparates wird hier die Prüfung und ev. Richtigstellung der eingeschickten Gabeln vorgenommen. Doch müssen die Gabeln genau den Vorschriften der Reichsanstalt entsprechen. Die Stempelgebühr beträgt 2 Mark.

Was hat man bei Widmungen zu beobachten?

Will ein Komponist sein Opus jemandem dedizieren, so hat er den Betreffenden jedenfalls zuvor erst um die Erlaubnis dazu zu bitten, da es nicht jedermann gleichgültig ist, was und von wem ihm etwas gewidmet wird. Ist dies schon ein ganz selbstverständliches Erfordernis bei Dedikationen an Privatleute, so tritt dasselbe noch mehr in den Vordergrund, wenn es sich darum handelt, höher gestellten Persönlichkeiten oder besonders regierenden Fürsten oder deren Gemahlinnen Widmungen zu machen. In einem solchen Fall muß erst an das betreffende Hofmarschallamt geschrieben und dasselbe gefragt werden, ob man die Komposition einsenden dürfe. Erfolgt bejahende Antwort, dann läßt das Hofmarschallamt die eingesendete Komposition einer Prüfung durch Sachverständige unterziehen und gibt dem Komponisten von deren Ausfall Nachricht, wobei zugleich zu verstehen gegeben wird, ob man um die Erlaubnis der Widmung höchsten Orts einkommen dürfe oder nicht. Ist ersteres der Fall, so muß ein spezielles Schreiben an die betreffende Fürstlichkeit erlassen werden, unter Beilage der Komposition, in welchem um die Erlaubnis zur Widmung förmlich nachgesucht wird. Erst wenn diese letztere erfolgt ist, darf und kann man dann die Dedikation auf den gedruckten Exemplaren der Komposition selbst anbringen.

Probleme und Strömungen des modernen Musiklebens[1]).

Musik und allgemeine Kultur. Wer die Rolle, die die Tonkunst im modernen Kulturleben spielt, rein vom statistischen Standpunkte aus betrachtet, könnte wohl zu dem Ergebnis kommen, daß für die Musik in unseren Tagen das goldene Zeitalter angebrochen sei. Schon die Zahl der gewöhnlichen Aufführungen ist ganz erheblich gestiegen, dazu kommt noch eine gegen früher beträchtlich gesteigerte Anzahl von Festveranstaltungen aller Art und endlich eine stetig zunehmende Musikpflege in den Kreisen der Laien. Das erhöhte Interesse des Laientums für die Tonkunst, dem die Kunst Wagners und Liszts zum großen Teil ihren endgültigen Sieg zu verdanken hatte, dauert noch ungeschwächt fort und das Bestreben, sich durch eingehendere Studien ein sicheres musikalisches Urteil zu erwerben, ist wenigstens bei den ernster Denkenden unverkennbar. Die Zahl der populärwissenschaftlichen Schriften über Musik ist ins Ungeheure gewachsen und mag diese Literatur auch so manchen häßlichen Fleck aufweisen, so hat sie doch in einer Minderzahl von wirklich brauchbaren Werken ihr Ziel, die Verbreitung eines gesicherten musikalischen Wissens, durchaus erreicht.

Dem aufmerksamen Beobachter werden allerdings auch die Schattenseiten dieses reichbewegten Musiklebens nicht lange verborgen bleiben. Da ist in erster Linie die für unsere Zeit typische nervöse Unruhe und Hast, die Künstler und Publikum gleichermaßen erfaßt hat und dem Laien das Festhalten und Vertiefen der einzelnen musikalischen Eindrücke mehr und mehr erschwert, ferner die Lust an äußerlicher Sensation und am Kultus der Persönlichkeit mit ihrer unvermeidlichen Begleiterin, der Reklame, die oft geradezu vergiftend auf unser Musikleben wirkt. Unsere Künstler wissen nur zu genau, daß nur der Aussicht hat emporzukommen, der jenen ganzen geräuschvollen Apparat geschickt in Bewegung zu setzen versteht. Daß endlich in unserer materialistisch gerichteten Zeit der finanzielle Gesichtspunkt gegen früher eine weit größere Rolle auch im Musikleben spielt, ist nur natürlich.

So trägt das moderne Musik-

---

[1]) Hierfür ist in erster Linie auf H. Kretzschmars „Musikalische Zeitfragen", Leipzig 1903, zu verweisen, ein Werk, das zum eisernen Bestand jeder Musiker- und Laienbibliothek gehören sollte.

leben gerade in besonders wichtigen Punkten das Gepräge des Zerfahrenen und Direktionslosen. Und zwar beginnt die Unsicherheit bereits in den Reihen der Musiker, um sich dann in denen des Laientums noch ganz bedeutend zu steigern. In letzter Linie liegt ihre Wurzel in jenem Niedergang der musikalischen Bildung überhaupt, der in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzte und trotz allen Massenkonsums von Musik bis auf den heutigen Tag nicht wieder ausgeglichen ist. Mit diesem Niedergang zugleich aber verschob sich die Stellung der Musik innerhalb des gesamten Geisteslebens in einer für sie verhängnisvollen Weise.

Im klassischen Altertum bildete die Musik, und nicht die heute so viel gepriesenen bildenden Künste den Mittelpunkt des geistigen und kulturellen Lebens; ja sie galt vermöge der ihr zugeschriebenen ethischen Mission als ein politischer Faktor ersten Ranges. Dieses Erbe der Antike bildete das Mittelalter in christlichem Sinne weiter, indem es die ethische Kraft der Musik in den Dienst einer wahrhaft christlichen Lebensführung stellte. Wiederum stand die Tonkunst im Brennpunkt aller Kulturinteressen, denn die Geistlichkeit, die Trägerin der mittelalterlichen Bildung, setzte einen gewissen Grad musikalischer Bildung als unerläßliche Vorbedingung für die Aufnahme in ihre Reihen fest. Und selbst als in der Renaissancezeit die Kunst auf sich selbst gestellt wurde, verlor sie noch nichts von ihrem engen Zusammenhang mit der allgemeinen Bildung. Dafür sorgte neben der Kirche vor allem die Schule mit ihrer intensiven Musikpflege und ihren Schulchören, es sorgten dafür aber auch die zahllosen Dilettantenorchester, die noch im 18. Jahrhundert bis in die kleinsten Dörfer hinein zu finden waren. Kein Wunder, wenn in dieser älteren Zeit der Name des Dilettanten ein Ehrenname war, den sich selbst namhafte Musiker mit Stolz beilegten, und wenn es zwischen Dilettanten und Berufsmusikern überhaupt keine unüberbrückbare Kluft gab. Hat sich doch in jener älteren Zeit auch das Laientum selbst schöpferisch an der Förderung der Tonkunst beteiligt. Das alles ist seit der Herrschaft des Rationalismus im 18. Jahrhundert von Grund aus anders geworden. Die aktive Teilnahme der Laien an der Kunstentwicklung ist fast ganz verschwunden, ihre musikalische Bildung ist stark zurückgegangen und die Folge war, daß die Stellung der Tonkunst im allgemeinen Kulturleben eine verhängnisvolle Erschütterung erfuhr.

Dilettantismus. Der folgenschwere Schaden, den das musikalische Laientum aus der Aufklärungsperiode davongetragen hat, erwuchs ihm aus dem allmählichen Nachlassen des Interesses der Schule an der Musik und im Verschwinden der alten Schulchöre, dazu kam der gleichzeitige Untergang der Liebhaberkonzerte, die den neuen, durch Beethoven der Instrumentalmusik gestellten Aufgaben nicht mehr zu genügen vermochten. Die Musik zog sich aus dem täglichen Leben mehr und mehr in die Konzertsäle und Theater zurück, den Dilettanten blieb nur die Solo- und Kammermusik, so-

wie die Teilnahme an den kräftig aufstrebenden Chorvereinen übrig. Das hätte immer noch genügt, ihnen einen entscheidenden Anteil an der Entwicklung zu sichern, wenn ihnen die alte musikalische Bildung erhalten geblieben wäre. Aber hier versagte die Schule und vor allem die Hauptquelle der modernen Bildung, das Gymnasium. Das Gymnasium, das dem Schüler alle Zweige der modernen Bildung vermittelt, schreibt einen Gesangsunterricht vor, der quantitativ zwar genügen würde, seiner Qualität nach jedoch anerkanntermaßen ohne jede Frucht für das spätere Leben bleibt. Fast noch schlimmer ist das mangelnde Verständnis des Gymnasiums für die wichtige Stellung der Musik im Kulturleben gerade der geschichtlichen Perioden, die es sonst mit ganz besonderer Liebe zu behandeln pflegt. Ist z. B. ein Bild des antiken Kulturlebens vollständig, das die Tonkunst, die „Musenkunst" der Griechen schlechtweg, in der heute üblichen Weise vernachlässigt? Ist es fernerhin zulässig, in allen jenen Literaturperioden, wo „Singen" und „Sagen" auf das allerengste untereinander verknüpft waren, nur das eine von beiden ausführlich zu behandeln und das andere mit Stillschweigen zu übergehen? Bedeutet fernerhin der eine Name Bach für unsere deutsche Kultur nicht unendlich viel mehr als die gesamten Dichter jener Zeit? Und wenn mit Recht auf Schiller und die Grundlagen seiner Poesie, vor allem auch auf seine Beziehungen zu Kant, ein besonderer Wert gelegt wird, wäre es da nicht angezeigt, zur Vervollständigung des Zeitbildes wenigstens mit ein paar Worten auch des Dritten im Bunde, nämlich Beethovens, zu gedenken? Die angeführten Beispiele zeigen zur Genüge, daß der Lehrstoff der Gymnasien auf Schritt und Tritt musikalische Anknüpfungspunkte bietet; sie auszunützen ist bei einigem Verständnis des Lehrers ohne Vermehrung der Lehrstunden möglich. Bleiben sie aber ungenützt, so gehen gerade die führenden Kreise unseres Volkes des Verständnisses für die Tonkunst verlustig, sie gewöhnen sich daran, sie als eine interessante Spezialität zu betrachten, die nur einer beschränkten Zahl von Eingeweihten vorbehalten sei, werden für ihr Leben lang gleichgültig und in vielen Fällen sogar geradezu Musikfeinde. Der andere Teil aber, der das Interesse für die Musik trotzdem bewahrt, gerät infolge der mangelnden Anleitung in uferloses Schwärmen und Fabulieren hinein und diskreditiert die Musik so auf seine Weise. Kein Wunder, wenn unter diesen Umständen der Name des Dilettanten einen verächtlichen Beigeschmack angenommen hat und wenn gerade vernünftige Leute besonders gering von einer Kunst denken, die so viele unklare Phantasten zu ihren Bekennern zählt. Wir dürfen es uns nicht verhehlen, daß die Musik im Vergleich mit den übrigen Künsten in unserer Allgemeinbildung gegen früher eine recht prekäre Rolle spielt. Nur eine kleine Minderheit des Laientums kann Anspruch auf ein sicheres selbständiges musikalisches Urteil erheben, das allerdings ohne energische und unabläßige Arbeit überhaupt nicht

zu gewinnen ist. Die Musikkritik könnte eine wirksame Führerin zu diesem Ziele sein. Aber so wie die Dinge heute liegen, erfüllt sie diese Aufgabe nur zu einem kleinen Teil. Nicht nur daß der Kritiker sehr oft, namentlich an kleinen Provinzialblättern, in seinem Urteil durch viele außermusikalische Rücksichten gebunden ist, auch bei seiner Auswahl wird bei den Tageszeitungen oft mit einer direkt rührenden Sorglosigkeit verfahren. Leute ohne jede höhere musikalische Kultur, oft verkrachte Existenzen, gelangen auf diese Weise zu autoritativen Stellungen, die in der literarischen Kritik einfach unmöglich wären, ein Zustand, der angesichts der ungeheuren Macht der Presse doppelt verhängnisvoll ist. Zur Erhöhung des Respekts vor der Tonkunst trägt diese Art der Kritik beim Gebildeten jedenfalls nicht bei.

Musikalische Volkserziehung. Es ist ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit, daß sich die Ansicht von der Notwendigkeit einer gründlichen Reform des musikalischen Schulunterrichts allmählich siegreich durchgerungen hat und daß die Lösung dieser brennendsten aller musikalischen Fragen tatkräftig in Angriff genommen worden ist. Der musikalische Privatunterricht ist gewiß unentbehrlich. Allein er kommt doch nur einem Teil des Laientums zugute. Das beste und letzte muß auch hier die Schule tun. Das preußische Kultusministerium hat in den letzten Jahren eine Reihe von einschneidenden Verordnungen erlassen, die zunächst auf eine Reform des Lehrpersonals abzielen, aber dadurch auch indirekt für die Methodik des Gesangunterrichts von größter Wichtigkeit sind. Sie spannen die Anforderungen an die musikalische und pädagogische Bildung des Gesanglehrers gegen früher mit Recht ganz außerordentlich hoch, sie verlangen von ihm vor allem neben einer gründlichen Beherrschung des Technischen eine gediegene historische und ästhetische Schulung, sowie eine vollständige Beherrschung der Gesetze der Vokalkomposition. Sie setzen aber auch mit Nachdruck an die bisher zum Schaden der Schüler fast ausschließlich geübten Methode des Singens nach dem Gehör die Methode des Vomblattsingens. Auf diese Weise ist in Zukunft ein Stamm von wirklich durchgebildeten Gesanglehrern garantiert, der imstande ist, den Schülern einen soliden musikalischen Besitz mitzugeben, von dem sie auch im späteren Leben noch einen bleibenden Nutzen haben. Für die höheren Lehranstalten aber ist, zunächst probeweise in Halle a. S., eine Prüfungsstelle eingerichtet worden, die es befähigten Oberlehrern ermöglicht, den Gesangunterricht selbst in die Hand zu nehmen. Dadurch wäre der Zustand früherer Jahrhunderte wieder hergestellt, wo der studierte Gesanglehrer eine alltägliche Erscheinung war. Tatsächlich ist eine solche Personalunion von Ordinarius und Gesanglehrer die beste Garantie dafür, daß der Musikbetrieb den lange unterbrochenen Zusammenhang mit der allgemeinen humanistischen Bildung wieder findet.

Alle diese Reformversuche aber gehen von der Voraussetzung aus, daß die Fähigkeit zu musikalischer Ausbildung bei al-

len Schülern in höherem oder geringerem Grade vorhanden ist. Tatsächlich dürfte die Zahl der vollständigen „Amusoi" die der Farbenblinden wohl kaum erheblich übersteigen. Die Elemente der Musik in sich aufzunehmen wird vielmehr jeder befähigt sein, der ein normales Hörvermögen und eine normale Verstandes- und Gefühlsanlage mit auf die Welt bringt. Der Satz, daß eine nur mangelhaft oder gar nicht entwickelte Anlage schließlich verkümmert, gilt auch für die Musik und wenn sich heutzutage gerade von unseren Gebildeten so viele, manchmal sogar mit einem gewissen Stolz, als „total unmusikalisch" bezeichnen, so stellen sie damit in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle nur ihrem Elternhaus und ihren Gymnasiallehrern ein Armutszeugnis aus, denen es nicht gelungen ist, den Sinn für die Tonkunst während ihrer Jugendjahre bei ihnen zu wecken. Wie wären denn auch die alten Schulchöre und collegia musica möglich gewesen, wenn es damals so viele von Hause aus „gänzlich unmusikalische" Familien gegeben hätte?

Natürlich ist damit nicht gesagt, daß eine gediegene musikalische Jugenderziehung alle Schüler auf dieselbe Höhe des musikalischen Verständnisses emporführen müßte. Eine Symphonie von Beethoven oder auch nur von Haydn wirklich zu verstehen, wird nach wie vor nur den Höhertalentierten vorbehalten bleiben. Aber daneben besitzen wir auch heute noch einen reichen Schatz wirklich volkstümlicher Musik aller Gattungen, wir besitzen vor allem einen großen Reichtum an Volksliedern, an deren schlichtem und von aller Ziererei freiem Wesen die Musik auch bei dem einfachsten Gemüt ihre Macht erproben kann. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, diese Art von Musik als eine Kunst zweiter Klasse abtun zu wollen. Denn ohne die lebendige Teilnahme des Volkes ist eine gesunde Weiterentwicklung auch der hohen Kunst unmöglich. Unsere modernen Komponisten sind in ihren Schöpfungen mit wenigen Ausnahmen alles eher als volksfreundlich und die Folge ist denn auch, daß sich die breite Masse mehr und mehr bei der trüben Kunst des Tingeltangels und der Operette modernsten Schlages schadlos hält. Gewiß hat diese leichtgeschürzte Muse durchaus ihre Daseinsberechtigung und die alljährlich totgesagte Operette wird niemals untergehen, weil sie einfach einem an sich durchaus natürlichen Bedürfnis entspricht. Nur ist es ein Zeichen ungesunder Verhältnisse, wenn diese Gattungen einen so breiten Raum im Kunstleben einnehmen wie heute. Auch hier besteht der Satz zu Recht, daß jede Generation die Art von Kunst besitzt, die sie nach ihrem Geschmack und ihrem Verständnis verdient. Ein von Jugend auf musikalisch besser erzogenes Publikum würde so mancher modernen Operettengröße ihre Arbeit bedeutend erschweren, wenn nicht dauernd unmöglich machen.

Unter dem Mangel einer gediegenen musikalischen Volkserziehung haben mit wenig Ausnahmen auch die modernen Chorvereine zu leiden, diejenigen Institute, in denen sich die praktische Mitarbeit des Laientums noch am intensivsten äußert. Dem Dirigenten wird hier seine Auf-

gabe andauernd durch den Kampf mit mangelhaft gebildeten Elementen erschwert, die die Leistungen des Chores herabdrücken, und außerdem pflegen gerade diese Elemente die Hauptvertreter jenes verhängnisvollen philiströsen Standpunktes zu sein, der in einer Singakademie usw. im Grunde genommen nur einen Verein zu geselliger Unterhaltung mit etwas Musikpflege erblickt. Auf diese Weise aber läuft die Tonkunst Gefahr, in die Hände der Philister zu geraten und diese sind nicht allein zu Schumanns Zeiten die Todfeinde aller gesunden künstlerischen Entwicklung gewesen.

Der musikalische Privatunterricht. Neben dem Schulunterricht kommt für die musikalische Bildung des Laientums vor allem der Privatunterricht in Betracht. Er hat im 19. Jahrhundert an Verbreitung derart zugenommen, daß man aus seiner Quantität allein eigentlich auf eine musikalische Hochblüte des Dilettantentums schließen müßte. Allein auch hier haben sich längst empfindliche Mängel gezeigt, die verhindern, daß dieser Unterricht die erhofften Früchte trägt und denen in jüngster Zeit der musikpädagogische Verband mit Erfolg zu steuern bemüht ist. Sie betreffen sowohl die Lehrmethode als die Lehrer selbst.

Das Hauptinstrument des Dilettantentums ist heutzutage das Klavier, das seit dem Ende des 18. Jahrhunderts eine ganz überraschende Entwicklung vom reinen Musikerinstrument zum Dilettanteninstrument durchgemacht hat. Erst in zweiter Linie stehen Gesang und Streichinstrumente, während die ehedem so beliebten Blasinstrumente fast ganz aus der Hausmusik verschwunden sind. Diese Hegemonie des Klaviers, die bereits der Satire ausgiebigen Stoff geliefert hat, berechtigt an und für sich durchaus nicht zum Pessimismus, wohl aber die Art, wie heutzutage das Klavierspiel geübt wird. Hier ist zunächst die viel verbreitete Gepflogenheit zu nennen, den Musikunterricht überhaupt mit dem Klavier beginnen zu lassen. Dazu ist dieses Instrument mit seinen fertigen und zudem rasch wieder verklingenden Tönen durchaus ungeeignet. Die Fähigkeit des Schülers, den Ton selbst zu bilden, bleibt bei dieser Methode ebenso unentwickelt, wie die Ausbildung seines Gehörs für die feineren Intervallunterschiede. Die Folge ist ein stumpfes Gehör, wie es sich tatsächlich bei so vielen modernen Klavierspielern findet. Dem Klavierunterricht sollte also jederzeit eine hinreichende Schulung des Gehörs vorangehen. Der zweite empfindliche Uebelstand beim heutigen Klavierspiel ist die verhängnisvolle Vorliebe des Dilettantentums für rein äußerliche Fingerdressur, die möglichst rasch ein Brillieren im häuslichen Kreise ermöglichen soll. Die technische Schulung in allen Ehren, aber Selbstzweck darf sie nie und nimmer werden. Auch beim Klavierspiel bleibt für den Laien das letzte Ziel die Gewinnung eines sicheren künstlerischen Urteils und Geschmacks und das kann nur dadurch erreicht werden, daß das geistige Element, die Vortragskunst, in den Vordergrund gerückt wird. Nach diesem Gesichtspunkt ist aber auch unter allen Umständen die Wahl des Lehrers zu treffen. Vor allem muß der leider weit verbreiteten

Ansicht entgegengetreten werden, als ob für den Anfang ein „billiger“ Lehrer genügte, denn gerade diese ersten Unterrichtsjahre sind meist entscheidend für das gesamte innere Verhältnis des Schülers zur Musik überhaupt. Niemand fällt es ein, für die übrigen Unterrichtsfächer seinen Sohn einem Stümper anzuvertrauen und ebensowenig ist der Musik mit dem Grundsatze „billig und schlecht“ gedient. Freilich wird hier die richtige Wahl den Eltern durch die zahlreichen unberufenen Vertreter des musikalischen Lehrerstandes bedeutend erschwert. Dieses Freibeutertum ist längst der Gegenstand schwerster Sorge aller ernst denkenden Pädagogen gewesen; es wird aber nur dann mit vollem Erfolg bekämpft werden können, wenn die Eltern der Schüler selbst zu Bundesgenossen gewonnen sind. Auch über eine Reform des Lehrstoffes wird zur Zeit eifrig debattiert und wenn es auch noch nicht gelungen ist, eine befriedigende Lösung dieser brennenden Frage zu finden, so ist doch der Kampf gegen die musikalische Schundliteratur mit Erfolg bereits eröffnet. Es wäre dringend zu wünschen, daß auch die modernen Komponisten sich aktiv daran beteiligten und nach dem Muster Schumanns wieder gehalt- und poesievolle Jugendmusik schrieben. Man wird den epikureischen Musikgeschmack niemals ganz ausrotten können, aber man sollte ihn wenigstens nicht geradezu züchten. Also weg mit den berüchtigten „Charakterstücken“ ohne Charakter und dafür gute Musik ins Haus, ob alt oder modern ist ganz gleichgültig, wenn sie nur Gemüt und Phantasie anregt! Ein weiteres Feld, auf dem sich die Musikpflege der Dilettanten mit Erfolg betätigen kann, ist das Ensemblespiel. Die Freude daran steckt unseren Dilettanten von alten Zeiten her noch im Blute, nur entspricht auch hier der künstlerische Gewinn in sehr vielen Fällen nicht der aufgewandten Mühe, weil die Auswahl der Stücke oft ohne jede Kritik getroffen wird. Vor allem wissen die Dilettanten noch nicht, welche unermeßlichen Schätze ihnen in der älteren Kammer- und Konzertmusik zur Verfügung stehen, und verzetteln statt dessen Zeit und Geschmack an oft recht geschmacklose Arrangements zweifelhafter Favoritstücke. In den meisten Fällen wird ein positiver Nutzen bei diesen Uebungen nur dann herauskommen, wenn sie von einem tüchtigen Musiker überwacht werden. Daß auch die Wiederbelebung der alten Liebhaberorchester heutzutage einen günstigen Boden findet, zeigen die in jüngster Zeit auf einzelnen Universitäten nach altem Vorbild neu gegründeten Collegia musica, die sich eines steigenden Zulaufes bei den Studenten zu erfreuen haben. Nur ist dabei stets das alte Prinzip zu beherzigen, daß diese Institute nicht zum Wetteifer mit den Berufsorchestern und überhaupt nicht zum Vorspielen vor einem größeren Publikum da waren, sondern lediglich zur musikalischen Förderung der Teilnehmer. Falscher Ehrgeiz ist hier nicht minder vom Uebel, als beim Solospiel. Dem Laientum im allgemeinen aber kann es nicht deutlich genug zum Bewußtsein gebracht werden, daß eine gesunde und von echt künstlerischem Geschmacke

getragene Hausmusik zu den wichtigsten Lebenselementen der Tonkunst überhaupt gehört. Hier ist Gelegenheit zu positiver fruchtbarer Mitarbeit an der musikalischen Entwicklung, weit mehr als in jenem heillosen ästhetischen Musikgeschwätz, das in so manchem modernen Salon grassiert.

Konzertwesen. Neben der Opernbühne ist der Konzertsaal die einzige Stätte, wo das moderne Laientum seinen Bedarf an sog. „hoher" Kunst deckt. Daß hier, namentlich in den großen Städten, das Angebot die Nachfrage weit übersteigt, ist eine allbekannte Tatsache, ebenso, daß ein großer Teil der Veranstalter nichts weniger als „konzertreif" ist. Der leidige Zug unserer Zeit, höher hinaus zu wollen als die eigenen Kräfte reichen, fordert hier Jahr um Jahr bedauernswerte Opfer, die der Kunst in bescheidenerem Rahmen von Nutzen hätten sein können. Aber auch in den anerkannt guten Konzerten sieht es, zumal in den Reihen der Zuhörer, nicht immer zum besten aus. Ein Teil sitzt seine Billette rein maschinenmäßig ab, ein anderer betrachtet das Konzert als gesellschaftliche Angelegenheit und kleidet und benimmt sich dementsprechend, ein dritter, recht beträchtlicher, der sich obendrein noch besonders musikalisch dünkt, hält sich allein an die Ausführenden, die er je nach der Stärke der kritischen Neigung mit souveränem Tadel oder mit nebulosem Enthusiasmus bedenkt; das Werk selbst geht leer aus. Man kann mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß das musikalische Verständnis bei denen, die sofort nach Schluß des Konzerts mit lauter Selbstgefälligkeit die Ausführung kritisieren, auf recht schwachen Füßen steht. In diesem Hervorkehren des Aeußerlichen, vor allem in dem Kultus der einzelnen Persönlichkeiten, der nur zu oft in einen geräuschvollen Götzendienst ausartet, liegt ein Hauptschaden unseres Konzertlebens, der Künstler wie Publikum gleichermaßen zu demoralisieren droht. Er beweist eben nur, daß ein großer Teil des Publikums für die Schöpfungen der höheren Kunst noch nicht reif ist. Und unglücklicherweise führt zurzeit gerade die Musikgattung in unseren Konzerten das Hauptwort, die an die musikalische Bildung die größten Anforderungen stellt, nämlich die Instrumentalmusik höherer Ordnung, während die Chormusik ziemlich stiefmütterlich wegkommt. Um nun jene schwere Kost dem großen Publikum leichter verdaulich zu machen, ist man schon seit langer Zeit auf den Ausweg verfallen, in das Konzert Solistennummern einzuführen. Das mag hingehen, solange sich der Solist der Stileinheitlichkeit der Programme einfügt, es wird aber für den Geschmack des Publikums direkt gefährlich, wenn er unbekümmert um die stilistische Tendenz des Programms seine eigenen Sonderinteressen verfolgt. Findige Dirigenten, namentlich in kleineren Städten, stellen deshalb eine glänzende Solistennummer gerne an den Schluß ihrer Konzerte, um das berüchtigte Davonlaufen des Publikums vor der Symphonie zu vermeiden. Tatsächlich haben wir schon eine ganze Menge von Konzerten, die an Buntscheckigkeit und Stillosigkeit nichts zu wünschen übrig lassen.

Die Reaktion gegen diesen Unfug ist auch glücklicherweise nicht ausgeblieben: in den größeren Konzertstädten wenigstens ist man bereits zu der reinlichen Scheidung von Solisten- und Orchesterkonzerten gelangt. Ob dieses Prinzip freilich allgemein durchzuführen ist, erscheint fraglich. Jedenfalls aber mag den Dirigenten ans Herz gelegt werden, daß sie nicht Diener, sondern Erzieher ihres Publikums sein sollten, und andererseits dem Publikum, daß es den Konzertbesuch etwas weniger leicht nehmen möge. Einleitende Vorträge und eigene Vorbereitung nützen viel, die Hauptsache bleibt aber doch auch hier die unablässige Selbsterziehung, die sich jederzeit der Grenzen des eigenen Verständnisses bewußt ist. Der ehrliche Hörer, der offen bekennt, ein großes Instrumentalwerk nicht verstanden zu haben und sich dafür innerhalb der Schranken des ihm Erreichbaren weiterzubilden strebt, nützt der Tonkunst weit mehr, als die große Zahl derer, die in naiver Selbsttäuschung oder in bewußter Heuchelei selbst mit den schwierigsten Tonwerken so überraschend schnell fertig werden.

Die Wiederbelebung der älteren Musik. Drei Grundströmungen verleihen der modernen Tonkunst ihr charakteristisches Gepräge: erstens die Wiederbelebung der älteren Musik seit etwa 1500, vor allem der Kunst Bachs und Händels, zweitens der endgültige Sieg der durch die Namen Wagner und Liszt bezeichneten sog. „neudeutschen" Richtung in der Musik und drittens die erhöhte Anteilnahme der außerdeutschen Länder an der Entwicklung der Tonkunst, vor allem Frankreichs, Englands, Skandinaviens und Rußlands, eine Erscheinung, die mehr und mehr darauf hindeutet, daß die Jahrhunderte alte musikalische Hegemonie Deutschlands sich allmählich ihrem Ende zuneigt.

Die Renaissance der älteren Musik knüpft an den Namen J. S. Bachs an, dessen Wiederbelebung aufs engste mit dem Erwachen der romantischen, nationalen und historischen Tendenzen am Anfang des 19. Jahrhunderts verknüpft ist. Epochemachend war nach dieser Richtung hin die denkwürdige Aufführung der Matthäuspassion durch Mendelssohn (Berlin 1829.) Sie zog nicht allein die Wiedererweckung der ganzen Kunst Bachs nach sich, wie sie uns heutzutage in der großen Bachausgabe vorliegt (1850—1896), sondern es folgten im Anschluß daran auch Händel, mit dessen Kunst der Name seines Herausgebers Fr. Chrysander unlöslich verknüpft ist, sowie eine ganze Reihe von teilweise noch älteren Meistern wie Palestrina (Habert), Lasso (Sandberger), H. Schütz (Spitta) u. a. Segensreich wirkten in dieser Hinsicht ferner die verschiedenen „Denkmäler der Tonkunst" (in Oesterreich, Bayern und im Reiche, auch die verschiedenen ausländischen Sammelwerke sind zu erwähnen), die uns durch gute kritische Ausgaben einen beträchtlichen Teil der alten Meister wieder näher gerückt haben. In engem Zusammenhang damit steht das kräftige Emporblühen der jungen Musikwissenschaft, die bereits den andern Kunstwissenschaften ebenbürtige Leistungen aufzuweisen hat und auch auf den Universitäten trotz des passiven Widerstandes der Re-

gierungen mehr und mehr Fuß zu fassen beginnt. So ist ihr Sieg als einer gleichberechtigten Disziplin neben den übrigen heute gesichert und auch ihr Einfluß auf die praktische Musik ist im Steigen begriffen. Ist doch gerade ihr die Kenntnis der Aufführungspraxis früherer Jahrhunderte zu verdanken, ohne die eine stilgemäße Wiedergabe der älteren Tonkunst einfach nicht möglich ist. Das hat sie gelegentlich in recht erbitterte Fehden mit den praktischen Musikern verwickelt. Heutzutage legt ein großer Teil der jungen Künstlergeneration Wert darauf, sich mit den Ergebnissen der Wissenschaft auf der Universität vertraut zu machen.

Die Renaissance der älteren Kunst hat aber auch die praktische Musik unserer Tage in einer Weise beeinflußt, daß wir uns diese, namentlich ohne Bach, gar nicht denken können. Die ganze Reform des polyphonen Stiles am Anfang des 19. Jahrhunderts wurzelt zum größten Teile in Bach und hierin sind nicht allein Brahms und Reger, sondern auch Wagner und Strauß Absenker seines Geistes. So kühne Neuerungen wir allen diesen Meistern zu verdanken haben, so führen doch bei allen mehr oder minder starke Fäden zu dem alten Meister zurück. In der Instrumentalmusik ist die Gattung der Suite mit Erfolg neu belebt worden, die Vokalmusik, vor allem die kirchliche, beginnt sich mehr und mehr auf das bachische Vorbild zu besinnen und namentlich bei der kirchenmusikalischen Reformbewegung spielt dieses eine ausschlaggebende Rolle. So ist die Wiederbelebung der älteren Musik ein integrierender Bestandteil des modernen Kunstlebens geworden und hat die Kunst schon vor manchen Auswüchsen der Hyperromantik bewahrt. Das einträchtige Zusammenwirken von Altem und Neuem verleiht der modernen Musik einen ganz eigentümlichen Reiz, wie ihn keine frühere Periode aufzuweisen hat.

Die neudeutsche Kunst. Die Revolution, die sich an die Namen Wagner und Liszt knüpft und in ihren Wurzeln aufs engste mit den geistigen Strömungen in Deutschland von 1830 bis 1871 zusammenhängt, hat in die Entwicklung der Musik so entscheidend eingegriffen, wie seit 1600 keine musikalische Epoche überhaupt. Sie hat nicht allein neue Kunstprinzipien aufgestellt, die Ausdrucksmittel ins Ungemessene erweitert und sogar die Elemente der Musik zum Teil umgestaltet, sondern vor allem auch die Ansprüche an den geistigen Gehalt der Musik unendlich gesteigert und ihr einen höheren Platz im allgemeinen Kulturleben erzwungen. Wohl wurzelt diese Kunst im Boden der Romantik, von deren Führern ihr R. Schumann und H. Berlioz besonders nahe stehen, aber sie vermeidet mit Glück deren bei allem Phantasiereichtum doch häufig weichliches und zerflatterndes Wesen und setzt an dessen Stelle eine männlichere und großzügige Kunst. Schon R. Schumann hatte aus der Klavier- und Liedmusik den flauen und charakterlosen Ton der Restaurationsepoche verbannt, jetzt ergriff derselbe Geist auch die Instrumentalmusik und vor allem das musikalische Drama, das durch Wagner wieder das wurde,

was seinerzeit bereits den Begründern der ganzen Gattung als Ideal vorgeschwebt hatte, nämlich ein wirkliches Drama mit den höchsten ethischen Zielen. Speziell Wagner hat außerdem die Anforderungen an die Allgemeinbildung der Musiker zu einem vordem nicht gekannten Grade gesteigert. Allerdings hat diese Kunstrevolution auch Gefahren für die Weiterentwicklung der Tonkunst mit sich gebracht, von denen wohl die größten die sind, daß eine erhebliche Anzahl kleinerer Talente der Versuchung erlag, ihre Fähigkeiten zu überschätzen und weiter, daß die Epigonen nicht begriffen, worauf jene Meister mit ihren Neuerungen eigentlich abzielten. Die Technik Wagners und Liszts ist erlernbar und unseren Komponisten, vor allem nach der orchestralen Seite hin, durchaus geläufig. Aber mancher vergißt dabei, daß man im Besitze der Phraseologie noch lange nicht in den Geist eines Künstlers eingedrungen ist und daß oft allein die musikalische Sprache Wagners es ist, die für den betreffenden Komponisten dichtet und denkt. Der mißverstandene Wagner aber hat nicht allein in der Oper unserer Tage recht erhebliche Verwirrungen angerichtet, sondern auch in der weiteren Vokalkomposition bis ins einfache Lied hinein und in der Instrumentalmusik. Für so manches Talent, das in weniger anspruchsvollen Kunstgattungen Erfreuliches und Dauerndes hätte schaffen können, ist das freiwillige Sichhineinzwängen in das hohe Pathos Wagners direkt zum Verderben geworden.

Das Erstarken der außerdeutschen Musik. Die bisherige Hegemonie der Deutschen auf dem Gebiete der Tonkunst stützte sich zum großen Teil auf die bereits genannten älteren Träger der musikalischen Volksbildung; sie erhielt darum auch den ersten Stoß mit deren allmählichen Verschwinden vor etwa 100 Jahren. Seitdem nehmen die übrigen Nationen einen stetig wachsenden selbständigen Anteil an der Weiterentwicklung der Musik, und zwar sind es nicht allein Länder von alter musikalischer Kultur, wie Frankreich, die mit erneutem Erfolg in den musikalischen Wettbewerb eintreten, auch England, das lange Zeit im Hintergrunde gestanden hatte, beginnt sich wieder zu regen, und vor allem haben es die nordischen und slavischen Völker zu einer zum Teile hochbedeutenden und eigentümlichen Musikkultur gebracht. Das einzige Land, das die alte Höhe nicht wieder zu erringen vermocht hat, ist Italien. Alle jene Länder gingen zuerst bei den Deutschen in die Schule und emanzipierten sich dann Schritt für Schritt von diesen Lehrmeistern, die nun ihrerseits Elemente von ihren Schülern übernahmen. So hat z. B. E. Grieg den skandinavischen Ton im deutschen Liede eingebürgert. Ueberhaupt hat der von der Romantik geweckte Sinn für das Nationale in der Tonkunst auch der höheren Kunst viel neues Blut zugeführt, allerdings nicht ohne daß zahlreiche schlechte und schale Imitationen mit untergelaufen wären. Nach einer anderen Richtung hin beginnt Frankreich für die Weiterentwicklung der Musik wieder wichtig zu werden. Der alten französischen Kunst des poetischen Charakterstücks und der Instru-

mentation sind zwar auch die modernsten „Impressionisten", wie Debussy und Genossen, nicht untreu geworden, aber sie haben jenes Gebiet dadurch bedeutend erweitert, daß sie, großenteils unter dem Einfluß der neudeutschen Kunst, in der modernen, auf eine grundlegende Umwandlung der musikalischen Elemente gerichteten Bewegung eine führende Rolle übernahmen. Alle diese ausländischen Errungenschaften haben nun aber auch in der deutschen Musik ihre deutlichen Spuren hinterlassen, und wenn wir dazu noch den Aufschwung der allgemeinen musikalischen Verhältnisse in organisatorischer Hinsicht, z. B. in Frankreich, in Betracht ziehen, so ist ganz unverkennbar, daß für uns Deutsche die Periode des ausschließlichen Gebens vorüber ist.

Die Oper seit Wagners Tode. Tritt ein Genie vom Schauplatze ab, so pflegt unter seinen Diadochen zunächst eine Zeit der Unsicherheit einzureißen. Die verschiedensten, durch den Genius niedergehaltenen Strömungen quirlen bunt durcheinander, bis sich die Wasser wieder klären und Neubildungen auftauchen, aus denen der Kenner sofort zu ersehen vermag, ob Mit- und Nachwelt den Meister wirklich verstanden haben, ob die Bereicherung, die ihm die Kunst verdankt, zum Gemeingut von Künstlern und Laien zu werden verspricht. Was den Fall Wagner anbelangt, so befinden wir uns ganz augenscheinlich noch im ersten Stadium des Tastens, Suchens und Experimentierens, während von einer Wagnerschen Schule im höchsten Sinne, die nicht nur in die Aeußerlichkeiten, sondern in den Geist des Wagnerschen Musikdramas eingedrungen ist, sich kaum die ersten Spuren zeigen. Wohl wimmelt es in der modernen Oper geradezu von Reminiscenzen an die wagnerische Phraseologie und Technik. Aber wenn wir uns daran erinnern, daß Wagners Musikdrama die sublimsten ethischen und ästhetischen Ziele verfolgte, daß er vor allem sich als Volkserzieher im höchsten Sinne betrachtete, und daneben die moderne Produktion betrachten, so müssen wir gestehen, daß von jenen Idealen bis auf den heutigen Tag nur sehr wenig in Erfüllung gegangen ist. Aber selbst abgesehen von diesen letzten Zielen Wagners zeigt sich hinsichtlich der Gestaltung eine bedenkliche Unklarheit unter den Erben des Bayreuther Meisters. Viele Leute scheinen immer noch nicht zu wissen, daß Wagners Revolution in erster Linie der Operndichtung galt und daß alle musikalischen Neuerungen sich folgerichtig daraus ergaben. Sonst wäre die Zahl der dichterisch minderwertigen und ideenlosen Texte heutzutage nicht so beträchtlich. Auch das Verhältnis zwischen Singstimmen und Orchester hat sich Wagner gegenüber zugunsten der Instrumente erheblich verschoben und bereits droht die Gefahr, daß die Instrumente das Musikdrama tyrannisieren, wie es im 18. Jahrhundert das Gesangsvirtuosentum tat.

Nachdem der unvermeidliche engste Anschluß an Wagner überwunden war (R. Strauß' „Guntram", M. Schillings' „Ingwelde"), suchten die Nachfolger des Meisters sein Erbe in verschiedener Weise weiterzubil-

den. Die einen bogen überhaupt aus Wagners Stoffgeleisen aus und verfielen auf Spezialgebiete, denen sie mit Hilfe der Wagnerschen Errungenschaften neue Seiten abzugewinnen suchten. So erfuhr die Märchenoper durch Humperdinck („Hänsel und Gretel"), die sentimentale Volksoper durch Kienzl („Evangelimann") eine Neubelebung. Eine zweite Richtung, an ihrer Spitze E. d'Albert, huldigt dem Eklektizismus. Sie übernimmt von Wagner zwar die dramatische Verwendung des Orchesters, greift aber daneben, namentlich in Ensembles und Chören auf die unverwüstlichen Seiten des alten Opernhausrates zurück. Den entschiedensten Schritt über Wagner hinaus aber tat der bedeutendste und erfolgreichste moderne Musikdramatiker, R. Strauß. Während einige seiner mitstrebenden Genossen, so z. B. H. Pfitzner an Wagners romantischer Richtung festhalten, und sie sogar bis zur blassen Allegorie steigern („Rose vom Liebesgarten"), warf Strauß in „Salome" und „Elektra" mit kühnem Griff die Romantik überhaupt über Bord und betrat damit ein dem Wagnerschen Ideal direkt entgegengesetztes Stoffgebiet. Nachdem er sich schon in seinen Orchesterwerken als den Hauptverkündiger der modernen geistigen Strömungen in der Musik bewiesen hatte, führte er schließlich diese Tendenz auch in die Oper hinüber. Der Zug aller modernen Kunst zum Aufspüren komplizierter psychologischer Probleme, zur Wiedergabe der feinsten psychischen Regungen, jener Zug, der ihr gelegentlich schon das Prädikat „Nervenkunst" eingetragen hat, erfaßt mit Strauß auch das Musikdrama nicht minder als die ebenfalls für die Moderne charakteristische Neigung zum Aufspüren entlegener psychologischer Spezialitäten, die die Grenze des normalen Empfindungslebens überschreiten. Auch Wagners Tristan, von dem diese ganze Wendung ihren Ausgang nimmt, ist ein rein psychologisches Musikdrama, aber ein Vergleich mit der „Elektra" zeigt ohne weiteres, wieviel „moderner" wir in der musikalischen Psychologie seither geworden sind.

Diese Tendenzen haben R. Strauß und seine Gefolgschaft zu einer bedeutenden Steigerung der Fähigkeit der Musik geführt, selbst die allersubtilsten, kaum ins klare Bewußtsein tretenden seelischen Bewegungen wiederzugeben; auch die Darstellung äußerer szenischer Vorgänge und die Situationsschilderung ist um viele originelle Züge bereichert worden.

Dieser Bruch mit der von Wagner konsequent festgehaltenen Romantik mit allen seinen Folgeerscheinungen bedeutet eine neue Phase in der Entwicklung der Oper, aus der der ganzen Gattung bereits eine Menge fruchtbarer Keime erwachsen ist. Ob allerdings speziell das Panier, das R. Strauß statt der Romantik Wagners aufgepflanzt hat, den Stürmen der Zeit siegreich trotzen wird, muß die Zukunft lehren. Die Geschichte ist noch niemals die Freundin bestimmter, vom Zeitgeschmack diktierter Spezialitäten gewesen und auch die genialste Musik hat noch nie einen Text, dessen Ideenwelt den Wandel der Zeitströmungen nicht zu überdauern imstande war, über

Wasser zu halten vermocht. Jedenfalls ist die moderne Opernproduktion vorerst noch von einer Mannigfaltigkeit, die das deutliche Zeichen einer Uebergangsperiode ist. Nur ein Zug ist allen diesen verschiedenen Erscheinungsformen gemeinsam: die Abwendung von der monumentalen dramatischen Ideenwelt des Bayreuther Meisters. Auch dem Publikum gegenüber hat die Propaganda für Wagner trotz allem Hochdruck, mit dem sie immer noch arbeitet, ihre Pflicht noch nicht erfüllt. Sie operiert nach wie vor viel mit nebulosem Enthusiasmus, den Wagners Größe heutzutage wahrlich nicht mehr nötig hat, und versäumt darüber die positive Aufklärungsarbeit. Diese muß aber getan werden, wenn anders das geistige Erbe des Meisters der Nachwelt nicht verloren gehen soll.

Auf dem Gebiet der Spieloper hat die deutsche Produktion recht spärliche Erfolge aufzuweisen. Nur wenige Werke vermochten die Klippe zu vermeiden, an der dereinst die Schöpfungen eines Cornelius, H. Götz und H. Wolf trotz aller musikalischen Vorzüge gescheitert sind, nämlich den Mangel eines guten, echt lustspielmäßigen Librettos. Selbst das genialste Werk dieser Richtung, R. Strauß' „Rosenkavalier", ist von diesem Fehler nicht freizusprechen. Eine andere Richtung schlug Siegfried Wagner ein, die einer Weiterführung der alten deutschen romantischen Oper. Darin liegt in Anbetracht des geringen Anteils, der für das Volk bei den ernsten Musikdramen abfällt, sicher ein glücklicher Gedanke, nur ermangeln diese Schöpfungen größtenteils des Haupterfordernisses einer wirklichen Volksoper, nämlich der Einfachheit und Natürlichkeit des Empfindens, sowie des naiven Humors. Gerade dieser ist in unserer modernen Oper recht spärlich vertreten, während sie an sprühendem, gelegentlich auch recht gepfeffertem Witz keinen Mangel leidet. Leider ist davon bei der Gattung, wo man ihn am ehesten vermuten sollte, bei der Operette, fast keine Spur mehr vorhanden. Die Rolle, die diese Gattung gegenwärtig auf unseren Bühnen spielt, ist ein bedenkliches Zeichen für unsere musikalische Volksbildung. Von dem sprühenden Witz eines Offenbach und der charaktervollen Grazie eines Strauß finden sich nur noch ein paar halbverschüttete Spuren. Auf der einen Seite neigt sich die Operette dem Ausstattungsstück zu, auf der andern bevorzugt sie ein buntes, rein auf grobe Sinnenwirkung berechnetes Gemisch von plumper Burleske, derben Eindeutigkeiten und plattester Sentimentalität. Auch die Tanzweisen selbst sind verflacht und ermangeln vor allem des charaktervollen rhythmischen Rückgrates der älteren Operettenkunst. Daß eine solche seichte „Herdenkunst" eine derartige Popularität erlangen konnte, hat seinen guten Grund in dem an und für sich durchaus gesunden Bedürfnis des Volkes nach heiterer und lebensfreudiger Kunst neben dem ernsten Musikdrama. Da aber hier die modernen Künstler versagen, nimmt es zu jener zweifelhaften Muse seine Zuflucht. Abhilfe könnte hier nur durch eine Verstärkung der Position der komischen Oper, und da diese allem Anschein nach nicht zu erwarten ist, durch ein Zurückgreifen auf

die Schätze der älteren Buffokunst geschaffen werden.

Die moderne Instrumentalmusik. Das Interesse des heutigen Publikums konzentriert sich fast durchaus auf die Orchestermusik großen Stiles, während Kammer- und Hausmusik gegen früher stark zurückgetreten sind. Dem entspricht denn auch die Statistik des Musikalienmarktes, sie weist ein ungeheures Ueberwiegen der Orchesterkompositionen über die Kammermusikwerke auf. Unsere angehenden Komponisten wissen genau, daß sie der großen Menge mit einem großen Orchesterwerk aufwarten müssen, wenn ihnen daran liegt, rasch beachtet zu werden; mit Kammermusik dagegen, und seien ihre Vorzüge auch noch so groß, können sie ziemlich sicher darauf rechnen, im Schatten zu bleiben, ja kaum einen Verleger zu finden. Wie lange diese seit Beethoven bestehende Vorherrschaft der Orchestermusik über alle andern, auch die vokalen Gattungen, noch dauern wird, ist nicht abzusehen. Jedenfalls ist sie noch immer im Vormarsch begriffen, und zwar keineswegs zum Segen der Tonkunst, deren gedeihliche Weiterentwicklung vielmehr auf dem den natürlichen Verhältnissen entsprechenden Gleichgewicht zwischen vokal und instrumental beruht.

Qualitativ betrachtet hat auch die moderne Orchestermusik noch Teil an dem durch Berlioz und Liszt inaugurierten Aufschwung der sog. Programmmusik, die nach einer Zeit des stumpfen Formalismus wieder auf einen erhöhten poetischen Gehalt in der Orchesterkomposition drang. Jene beiden Meister haben in einer Zeit geistiger Stagnation der Künstlerwelt den alten Satz wieder ins Gedächtnis zurückgerufen, daß die Musik kein bloßes Formenspiel ist, sondern es mit Ideen zu tun hat. Auf diese Weise ist die Tonkunst wieder in die allerengsten Beziehungen zu den allgemeinen geistigen Strömungen unserer Zeit getreten. Die Komponisten nehmen die Anregungen zu ihren Werken aus der Philosophie, der Poesie, der bildenden Kunst, der Geschichte und sind dadurch zu einer ungeheuren Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmittel gelangt. Wenn indessen trotzdem die Zahl der Nieten unverhältnismäßig groß ist, so liegt die Schuld sicher nicht am programmatischen Prinzip selbst, sondern einerseits an dem verhängnisvollen Mangel an Selbstkritik, der so viele Künstler veranlaßt, ihr Talent zu überspannen, andererseits aber namentlich an dem Mangel an Geschmack und poetischer Intuition. Die Versuchung, zugunsten eines glänzenden Orchestereffekts oder einer besonders „dankbaren" Episode die Entwicklung der poetischen Grundidee außer acht zu lassen, ist gerade in unserer Zeit besonders groß und nicht nur die kleineren Talente sind ihr gelegentlich unterlegen. Sie siegreich zu überwinden, dazu gehört aber nicht nur Phantasie, sondern vor allem Kunstverstand und eine gegen früher bedeutend gesteigerte Allgemeinbildung.

Wie von manchem anderen, früher von einzelnen Zielbewußten fest beschworenen Dogma, z. B. dem von dem Absterben der Symphonie seit Beethovens Tod, sagt sich die moderne Zeit vernünftigerweise allmählich von

dem andern Dogma los, daß die sog. Programmmusik die einzig berechtigte Art von Musik sei gegenüber der vermeintlichen „absoluten" Musik. Hier ist schon die Fassung des Problems sehr unglücklich, denn eine absolute Musik gibt es so wenig wie eine absolute Malerei, es müßte denn sein, daß jemand an die Sphärenharmonie des alten Pythagoras dächte. Musik wird überhaupt erst dann Musik, wenn sie etwas „ausdrückt", wenn sie in den Dienst einer bestimmten Idee tritt. Ist dieser Vorwurf der äußeren Natur und ihren Erscheinungsformen entnommen, so gehört das Stück zur Programmusik, betrifft er dagegen eine rein seelische Entwicklung, so gehört es zur rein psychologischen Musik, wobei zu bemerken ist, daß sich beide Gattungen gerade in der modernen Tonkunst sehr häufig kreuzen. Von einem Wertunterschied kann natürlich keine Rede sein, es kommt eben auch hier nicht auf das Was, sondern auf das Wie an. Die Programmmusik verdankt ihren Erfolg gerade beim Laienpublikum dem Umstand, daß sie gleich der Vokalmusik die Phantasie des Hörers gleich nach einer bestimmten Richtung hinlenkt, während die psychologische Musik höhere Anforderungen an seine hermeneutische Fähigkeit stellt. Es gehört ein erhebliches Maß von reproduzierendem Künstlertum auch beim Hörer dazu, den Gedankengang eines solchen Werkes zu bestimmen und dabei die beiden fehlerhaften Extreme, unklare Phantasterei und öde Pedanterie, zu vermeiden, und in der Einzelauslegung wird stets ein Rest übrig bleiben, den der einzelne je nach seiner Veranlagung verschieden deuten wird. Indessen, ließe sich der Gehalt eines Tonwerkes vollständig in Worten wiedergeben, wozu bedürfte es dann der Musik überhaupt?

Auf formalem Gebiet ist es der modernen Tonkunst gelungen, die Alleinherrschaft der viersätzigen klassischen Symphonie zu brechen. Das ist eine durchaus gesunde und natürliche Entwicklung, denn die Musikgeschichte kennt, trotz des Widerspruchs unserer Konservativen, keine „geheiligten" Formen, die Anspruch auf ewige Gültigkeit hätten. Freilich zu einem neuen, allgemein anerkannten Formentypus hat es die moderne Musik nicht gebracht. Neben der alten, in ihrem inneren Bau allerdings zum Teil recht erheblich veränderten viersätzigen Symphonie (Brahms, Bruckner) steht die symphonische Dichtung, die ihre Einheit lediglich durch die poetische Idee und durch motivische Verknüpfung der einzelnen Teile erlangt, dann der Versuch, mit der Symphonie Kantatenelemente zu verschmelzen (G. Mahler); aber auch die alten Formen der Variation und der Suite, die gerade im 19. Jahrhundert unter der Aegide Bachs eine Neubelebung erfahren hat, werden eifrig gepflegt. Diese Mannigfaltigkeit der Formen zeigt, daß wir uns auch auf diesem Gebiete in einer Zeit des Uebergangs befinden; welches neue Formenideal sich schließlich daraus entwickeln wird, mag die Zukunft lehren.

Die moderne Chorkomposition. Wie schon bemerkt, ist vor der immer mehr vordringenden Instrumentalmusik die Vokalmusik

in den letzten hundert Jahren mehr und mehr zurückgetreten, mit einziger Ausnahme des Liedes. Den Hauptschaden dieser Entwicklung hatte die kirchliche Musik zu tragen. Der Verfall der protestantischen Liturgie hat auch ihre beiden früheren Hauptformen, Motette und Kantate, mit gerissen, so daß die Ausbeute hier ganz besonders spärlich ist. Auch die religiöse Musik im weiteren Sinne, vor allem das Oratorium, ist stark zurückgegangen. Zum Glück sind wir gerade hier in der Lage, den Ausfall durch einen reichen Schatz bedeutender und lebenskräftiger älterer Musik zu decken. Mehr und mehr bürgern sich außer Bach und Händel auch deren Zeitgenossen und Vorgänger in unsern geistlichen Musikaufführungen ein. Schlimmer steht es mit dem für das 19. Jahrhundert von Schumann wieder ins Leben gerufenen weltlichen Oratorium, das mit verschwindenden Ausnahmen ebenfalls auf die ruhmvollen Leistungen der Vergangenheit angewiesen ist. Gewiß fehlt es gerade in jüngster Zeit nicht an Versuchen, der Chormusik großen Stiles, für die noch J. Brahms wahre Musterbeispiele aufgestellt hat, wieder zu größerer Geltung in der Musik zu verhelfen und daß das Publikum dafür empfänglich ist, zeigen die Erfolge von Werken wie O. Taubmanns „Deutscher Messe", F. Delius' „Messe des Lebens" und namentlich der Chorkompositionen von M. Reger („100. Psalm"). Aber von einer Wiedereinsetzung der Chormusik in ihre alte dominierende Stellung sind wir noch weit entfernt. Vor allem fehlt ihr der Rückhalt beim Laientum, den sie früher, namentlich in der Madrigalzeit, in der Haus- und Gesellschaftsmusik hatte; ist doch heutzutage die Vokalmusik im bürgerlichen Haushalt nur noch durch das Sololied vertreten. Gelänge es aber, die vokale Kammermusik neu zu beleben, so hätte nicht allein die musikalische Volksbildung, sondern auch die Chorkomposition großen Stiles den Vorteil davon, vor allem deshalb, weil ihre Vertreter auf weit leistungsfähigere Chorkörper zählen könnten, als sie zurzeit in unseren Dilettanten-Gesangvereinen zur Verfügung stehen. Ist doch schon von berufener Seite der Vorschlag gemacht worden, die Dilettantenchöre wieder durch Chöre von besoldeten Berufssängern zu ersetzen. Die tatkräftige Hebung der höheren Vokalmusik bildet tatsächlich für die moderne Musikpflege ein besonders wichtiges Problem, an dessen befriedigender Lösung Künstler wie Publikum gleichermaßen interessiert sind.

Nordische Musik.

Nordgermanische Dichtung und Kunst. Ein Sammelwerk, das über den Stand der Tonkunst um die Wende des 20. Jahrhunderts verläßlichen Aufschluß geben will, darf an nordgermanischer Kunst nicht vorübergehen. Nordgermanische Literatur hat um diese Zeit nicht nur für uns Deutsche, sondern auch für die Welt hohe Bedeutung erlangt. In Norwegen Ibsen, Björnson als Dramatiker, daneben vielleicht Gunnar Heiberg, dann Kielland, Lie als Romanzier und Novellisten, in Schweden Strindberg und die Lagerlöf, Geijerstam und Heidenstam, die Lyriker Fröding, Hedberg, Karlfeldt, die Rust Roest, in Dänemark J. P. Jacobsen und Holger Drachmann, das sind Namen der Weltliteratur von helltönendem Klang. Und um diese Sonnen ein Schwarm kleinerer Sterne, die an Begabung und Eigenart ein buntleuchtendes Farbenspiel bilden. War's in älteren Zeiten der Geist Shakespeares, der sich noch im Goethe-Lessingzeitalter Deutschlands dem Geiste Voltaires entgegensetzte, so stand und steht noch unsre moderne Zeit unter dem Bann Ibsenscher Seelendramatik. Die Einwirkungen der staunenswert zahlreichen skandinavischen Dichter und Romanziers auf unsere Dichtung sind äußerst segensreiche gewesen und haben den hohen, stammesverwandtschaftlich und seelisch tief begründeten Wert eines germanisch-nordgermanischen Zusammenschlusses in unsren Tagen der gelben wie auch der russisch-französischen Gefahren mehr denn je klar erwiesen. Wie eng waren die Verbindungsfäden dieses Zusammenschlusses doch von jeher! Wir brauchen ja nicht nur an die älteren norwegisch-dänischen Dichter Holberg, Oehlenschläger, Heiberg und Hertz, an die Schweden Rydberg und Tegnér, an die, schwedischer Kultur entstammenden Finnen Runeberg oder Topelius zu denken, um zu erkennen, wie fest und eng sie allzeit gesponnen waren, nicht an den dänischen Märchenerzähler Andersen, den wir ja beinah als den unsren lieben, oder an den großen dänischen Philosophen und tiefdringenden Mozartforscher Kierkegaard. Auch in den bildenden Künsten finden wir vieles, von deutscher warmer Sympathie Getragene. Thorwaldsens Reliefs und Statuetten sind nicht nur im deutschen Norden verehrt als unsagbar liebliche Zeugen einer Nachblüte der Antike in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im kleinen, aber geistig und künstlerisch unbegreiflich

reichen Dänemark. Daneben ist auch von des ersten bedeutenden norwegischen Malers Ad. Tidemand, von Gudes Bildern manches auch ins deutsche Heim gedrungen. Im deutschen Norden gewiß auch einiges der älteren dänisch-nationalen Romantiker in Genre und Marine, der in Hamburgs Kunsthalle schön vertretenen Eckersberg, Melbye oder Marstrand, der Exner, Kyhn, Köbke, Bloch, Dalsgaard, Skovgaard und wie sie alle heißen, in deren Bildern altholländische Feinheit in jenem unnachahmlich zart gedämpften dänischen Eigenkolorit Auferstehung feiert. Immer reicher entfaltet sich Skandinaviens Kunst, durch das Erwachen und Reifen des nationalen Gedankens in Dichtung, Musik und Geschichtswissenschaft mächtig gehoben, je näher wir zur Gegenwart kommen. In Dänemark der große norwegische Bildhauer Stefan Sinding, der Meister des lichtdurchfluteten Interieurs Hammershöi, die Skagen-Malerschule der Ancher und Kröyer. Noch ausschließlicher durch französische Schule gegangen ist Schwedens, seit den 80er Jahren heute nach längerem Stillstand im Zeichen der Hochrenaissance stehende Malerei. Knüpften die älteren Dänen (Abildgaard, Eckersberg, Jens Juel u. a.) an den deutschen Klassizismus an, so die Schweden gleich an Paris und den neuen Pleinairismus. Das strahlende Dreigestirn Zorn-Larsson-Liljefors, von dem der letztgenannte Schwedens Landschaft in seiner Tierwelt erstehen ließ, kennt jeder Deutsche. Aber auch so tief empfindende Landschafter wie Prinz Eugen, der Dichtermaler der einsamen schwedischen Waldseen, Karl Nordström, Bergström oder Björck, wie Schultzberg, Kallstenius oder der Meister des Schnees, G. Fjaestad, sollte er als die Meisterschildrer nordgermanisch-schwedischer Landschaft kennen und lieben. Norwegens Malerei wurde bei uns nicht so bekannt, vielleicht, weil nach seiner malerischen Entdekkung durch die Hamburger Frühromantiker aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, durch den alten Preller schon früh Deutsche vom Hamburger Oesterley an in Scharen in sein Wunderland zur künstlerischen Ausbeute zogen. Doch die lachende Lebensfreude in Hans Dahls etwas salonmäßig polierten Bildern hat schon mancher an sich erfahren, die älteren, an Düsseldorf geschulten Meister wie Norman, Askevold, Rasmussen, Benetter, Otto Sinding, den großen modernen Meister Fritz Thaulow kennen alle, den grüblerischen Sonderling Munch oder den Naturalisten Gust. Wetzel viele. Von finnischer Kunst ist wenigstens, wenn nicht von den älteren, an Düsseldorf geschulten Romantikern wie Holmberg, Jansson, Munsterhjelm und Lindholm, so doch von den großen, an Paris gereiften Meistern Gallén, Albert Järnefelt und vom Meister des Porträts, Edelfelt, oder von dem aus heimischer Volkskunst emporgewachsenen finnischen Kunstgewerbe (Graf Sparre) Kunde und Anschauung zu uns gedrungen. All diese Kunst wird immer mehr als jugendstarker nordgermanischer Ast des gewaltigen germanischen Welteschenbaumes Heimatrecht bei uns erwerben. Am stärksten erwarb's die Poesie und erzählende Prosa,

erwarben es die allerbedeutendsten Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes (Kopenhagener Kgl. Porzellanmanufaktur, Bing u. Gröndahl usw.), am verhältnismäßig schwächsten, wenn wir von so wenigen leuchtenden Namen wie Gade, Hartmann, Kjerulf, Grieg, Sinding, Söderman, Sjögren oder Sibelius absehen, die Musik Skandinaviens. Es wird wenig Sinn haben, auf eng begrenztem Raum eine knappe Entwicklungsgeschichte der nordischen Musik bei den einzelnen skandinavischen Volksstämmen zu geben. Wer hier nach Ausführlichem verlangt, dem wird etwa das einzige deutsche Buch dieser Art, meine „Musik Skandinaviens" (Leipzig 1906, Breitkopf und Härtel) ein vielleicht willkommener Führer durch die weiten und blühenden Gefilde nordischer Volks- und Kunstmusik sein dürfen. An dieser Stelle, wo nur das Wesentliche, Unterscheidende und Eigenartige nordischer Musik zur Sprache kommen soll, wird es gut sein, zuvor auf die Grundlagen aller nordischen Kunst, also auch aller nordischen Musik, einen raschen Blick zu werfen. Sie sind ausgeprägt germanischer Natur.

Natur und Naturgefühl in der nordischen Musik. Es gibt gegenwärtig keine Tonkunst, die so innigen Zusammenhang mit der umgebenden Natur zeigt, wie die nordische. Den Grundton der dänischen gibt die Idylle ab. Der bald lichtblaue, bald beim Sonnenuntergang in grünlichem Glanze erstrahlende Sund, die frischen Tempelhallen weiter Buchenwälder, die gleißenden Spiegel der Landseen, eine helle, aber diskret gedämpfte und ruhevolle Atmosphäre, Sonnenuntergänge, bei denen Himmel und Wasser die Regenbogenfarben in köstlichster Reinheit zu trinken scheinen, das sind dänische Herrlichkeiten, die dem feinen Ohr in der Musik Weyses, der beiden Hartmann, in den Werken Gades, Hornemans, Lange-Müllers, in der Kleinkunst eines Winding, Bendix, Tofft oder des dänischen Hedenstjerna des Klaviers, Ludwig Schytte, in der Lyrik eines Peter Heise wiederbegegnen. Dänemark gewährte einem Holberg Gastrecht, brachte einen Oehlenschläger, Andersen und Thorwaldsen hervor. Sehr bezeichnend auch für seine Tonkunst. Bei Holberg feiner Witz, Spottlust und angeborene Neigung zur Satire, auf der anderen Seite bei Oehlenschläger die Liebe zur ruhmreichen altnordischen Heldendichtung. Die Welt des Märchens und des Kinderparadieses bei Andersen, die formschöne klassische Idealwelt der Antike bei Thorwaldsen. Dasselbe in der vorwiegend idyllischen dänischen Musik. Ganz anders in Norwegen. Hier stehen die Gegensätze einer erdrückend großartigen Fels- und Meernatur (Westküste) und des bald von schimmernden Schneebergen gekrönten, bald von lachenden, mit rotgetünchten Blockhäuschen besetzten Tälern und kristallklaren Seen, tosenden Wasserfällen und brausenden Gebirgsflüssen durchzogenen Inneren, das je weiter nach Süden desto mildere Formen annimmt, hier steht heroische und lyrische Natur sich gegenüber. Sinding, eine norwegische mehr dekorative Prellernatur, verkörpert mit Selmer die erstere, Kjerulf, Svendsen, Grieg, der Musikdramatiker Schjelderup

in Dresden und die Meisterin des Klavierminiatur, Agathe Backer-Gröndahl, die letztere, während des jungverstorbenen Sigurd Lie's Musik (Klaviergenre, Lied) einen aus Schwermütigem und Altnorwegischem gemischten Ton zeigt. Schweden vermittelt zwischen diesen beiden Reichen. Es ist, wie Finnland, recht eigentlich das Land des Gesanges und besitzt vom Volksliederschatz der Skandinavier nicht die originellsten, wohl aber die sangbarsten und von hoher gesanglicher Kultur zeugenden Weisen. Wie in Norwegen, muß man zwischen nord- und südschwedischer Kunst scheiden. Die älteren, vornehmlich von Schumann inspirierten Romantiker Söderman, Norman, Rubenson und der wohl bedeutendste moderne Tondichter Schwedens, Emil Sjögren, der, voll Sörmländisch-Stockholmer Kultur, Normans Kunst heute fortsetzt, sind gleich den meisten zeitgenössischen Stockholmer Komponisten (Stenhammar, Alfvén u. a.), gleich dem ersten älteren (Hallström) und ersten neueren nationalen Opernkomponisten (Hallén) trotz der nördlichen Lage der Hauptstadt mittel- und südschwedisch gesinnt. Sie zeigen die deutlichsten Spuren der alten hauptstädtischen, namentlich auf Deutsche und Franzosen zurückgehenden Kultur und verkörpern in ihrer Musik wie die bedeutenden modernen Maler Axel Fahlcrantz, Karl Nordström und so viele andere die idyllischere und in süßer Einsamket dahinträumende Natur des mittleren und südlichen Schweden mit all seiner weichen, zur versonnenen Beschaulichkeit einladenden Stimmung. Mit dem in kleinen Formen populären Peterson-Berger dagegen ist zum ersten Male der nordschwedische Geist, ein musikalisches Abbild der wunderbar mannigfaltigen und ursprünglichen Natur Nordschwedens mit seinen unermeßlichen Wäldern, mit den leuchtenden Schneeschilden seiner Hochgebirge und den zahlreichen brausenden Strömen in die moderne schwedische Tonkunst eingezogen. Er ist ihr Sänger, und nicht allein seine Märchenspiele und Musikdramen (Lyckan, Sveagaldrar, Ran, Arnljot u. a.), sondern vielmehr noch seine Instrumentalmusik ist voll von ihren heiß geliebten Wundern. Finnland, das Land der tausend Seen, ist die jüngste europäische Musiknation. Seine Natur empfing die wilde Schärenumgürtung von Schweden, das an unendlichen Wäldern, Seen, Wasserfällen und Flüssen reiche und erhabene Unendlichkeitsstimmung in sich bergende Innere von Rußland. Lastende Schwermut lagert über diesem geheimnisvoll von der bleichen Mitternachtssonne verklärten tapferen kleinen Reich, das in zähem Kampf der Umklammerung durch Rußland sich zu entwinden sucht. So ist auch seine Musik, die neben ihrem modernen Meister Jean Sibelius namentlich Järnefelt, in älteren Zeiten Wegelius und Kajanus als erste „Nationale", der alte Hamburger Pacius aus deutscher Spohrisch-Mendelssohnscher Schule als ihr längst heimgegangener verehrter Gründer vertreten. Grau in grau, voll sehnender Unendlichkeitsstimmung und gelegentlichen trotzigen heißen Aufbegehrens, in Farbe, thematischer Erfindung und Rhythmus eine Zwischenstation zwi-

schen Schweden und Rußland und nicht ohne deutliche Spuren der magyarischen Stammesverwandtschaft in seiner finnisch-ugrischen Völkerrasse, so ist Finnlands Musik.

Volksmusik und Volkscharakter. Der skandinavische Schatz an Volksweisen und Volkstänzen gehört zum vielleicht Herrlichsten der Welt. Mehr wie in der Kunstmusik muß man aber bei ihm eine Scheidung der einzelnen Stämme vornehmen. Bei den so wundervoll engen Beziehungen zwischen skandinavischer Volks- und Kunstmusik verstehen wir diese Kunstmusik nicht, ohne uns vorher mit der Volksmusik vertraut gemacht zu haben. Am wenigsten fremd muten uns die dänischen, schwedischen und — mit gewissen Einschränkungen — finnischen Volkslieder an: sie bedienen sich des abendländischen Tonsystems. Die d ä n i s c h e Volksmusik entspricht der dänischen Natur, dem liebenswürdig-heiteren dänischen Volkscharakter, wie er musikalisch in Lumbyes unsterblicher Tanzmusik sich ausspricht. Sie bevorzugt die Idylle, ist lieblich, gern verträumt oder von schalkhafter Lustigkeit, meist voll Frohsinn oder nur sanft elegisch. Ueber alles legt sie, wie Jacobsen in seinem typisch dänischen „Niels Lyhne", den Schleier zart gedämpfter, aber unendlich feiner Farben, die den süßen Zauber eines Sonnenuntergangs am Sund den sieghaften hellen Strahlen der Morgensonne vorziehen. Dänemark besitzt einen Schatz an mittelalterlicher nordischer Minnesangsromantik in Heldenweisen, den sog. K a e m p e v i s e r, kann sich aber im Reichtum an V o l k s t ä n z e n mit Norwegen oder Schweden, zu dessen Volksmusik es neben der deutschen die größte Verwandtschaft besitzt, nicht messen. Schon im 17. Jahrhundert geriet der dänische Volksliederschatz in die Gefahr, verschüttet und durch französische Invasion verdrängt zu werden. Erst die in allen skandinavischen Reichen ziemlich gleichzeitig einsetzende nationale Bewegung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ließ ihm in Andr. Peter Berggreen den ersten großen Forscher und liebevollen Sammler (11 Bde. Volkslieder) erstehen, dem sich dann für Dänemark Nyerup, Rahbek, Abrahamson, Kristensen und schließlich Grundvig, Olrik und Thuren, für die Färöer Hammershaimb und Thuren, für Island Hammerich anschlossen. — In S c h w e d e n werden namentlich Geijer und Afzelius (3 Bde. 1814—1816), Haeffner, Dybeck, Ahlström, Boman, Arwidsson u. v. a. des Volkslieds Retter, nachdem ihnen der „Nationalskalde" des 18. Jahrhunderts und Meister des schwedischen volkstümlichen Gesellschaftsliedes am Ende jenes Jahrhunderts, K. Mich. Bellman — dessen „Fredman Epistlar och sånger" (damals beliebten Volks- und Tanzweisen der europäischen Kulturnationen unterlegte eigne Dichtungen) heute alle Welt aus Sven Scholanders Munde wieder mit Entzücken hört — tüchtig vorgearbeitet hatte. Charakteristische Eigenformen schwedischer Volksmusik bilden die T a n z l i e d e r (P o l s k a s; Anfang des 18. Jahrhunderts als „Polonessa" aus Polen eingeführt, namentlich in Dalekarlien, dem Herzen Schwedens, sehr verbreitet, z. B.

Värmlands-, Neckens-Polska) und die übrigen instrumentalen Tanzmelodien. Gleicht die Führung der Melodielinie in den dänischen Volksweisen nach Berggreens treffendem Bilde mehr einer ruhig verlaufenden Geraden, so in den schwedischen einer Wellenlinie. Die der Tanzlieder freilich hier wie in Norwegen einer sprungreichen Zackenlinie. In noch höherem Grade wie in der dänischen Volksmusik ist die schwedische als Abbild des schwedischen Volkscharakters auf stimmungsvolle Naturpoesie, auf engen Zusammenhang mit all den guten und bösen Fabelwesen der Edda, der über- und unterirdischen Trolle, Kobolde und Luftgeister gestellt. Viele zeigen durch den Gebrauch der Kirchentonarten ihr hohes Alter an, das nachweislich aber über 1300 zurück nicht zurückreichen dürfte. Texte haben sich jedoch schon aus dem frühen Christentum erhalten. — Ueberraschenden Reichtum an, infolge der früheren Abgeschlossenheit des Landes aus alten Zeiten ziemlich unversehrt in entlegene Winkel herübergeretteten Volksweisen birgt **Norwegen**. Seiner Volksmusik größte Eigentümlichkeit ist der Reichtum an charakteristischen, im Tonsatz aus den alten Bauerninstrumenten geborenen **Bauerntänzen**, von denen der im dreiteiligen Takt stehende Springtanz (Springar) und der im zweiteiligen stehende Halling die wichtigsten sind. Allen ist die derb lebenbejahende feurige und zakkige Rhythmik norwegischer Volksmusik eigen; idyllische Volkstänze bilden die Ausnahme. Sie zeigen aber auch die technischen Einwirkungen der alten Bauerninstrumente Skandinaviens in brummenden Baßquinten, liegenden Stimmen und würzigen Dissonanzen. Viele sind sehr alt, zu allen wird wirklich getanzt nach besondrem, hauptsächlich auf Kraftproben des Burschen angelegten Tanzreglement, das in seiner Urwüchsigkeit und Mannigfaltigkeit an südgermanische, an oberbayerisch-tirolerische Volkssitten erinnert. Björnsons Bauernnovelle „Arne“ gibt davon ein anschauliches Bild.

Daneben humoristische Tänze (Stabbe Laatten) und Lokaltänze einiger Provinzen und Landschaften (Drontheimer, Jölster, Vosserullen u. a.). Im übrigen gibt's Volksweisen für alle Lagen des Lebens. Patriotische („Ja wir lieben dieses Land“ von Björnson-Nordraak), herrliche Liebesgesänge, Scherzlieder, Wettkampflieder nach Art südgermanischer Schnadahüpfl, einen Schatz sehr alter und von wunderbarer Kraft, Größe und Hoheit des Empfindens durchtränkter Kjaempeviser in Stev oder Balladen, Wiegenlieder usw. Das Leben in freier Natur, wie es viele Norweger führen, hat grade hier einen Schatz an musikalischen Naturpoesien gezeitigt, dessen Schönheit wahrhaft hinreißend ist. Die umgebende, so mannigfaltige Natur hat hier Dichtung und Volkslied mit über- und unterirdischen Wesen aller Art bevölkert. Da gibt's Lieder zur Arbeit: Fischerlieder, Hirtenweisen zur Lur mit Heerschau über das Vieh (Kuhreigen), Weisen für alle Jahreszeiten, beim Auszug auf den Säter (norwegische Sennhütten), beim Abschied vom freien Bergesleben, Lieder, die Naturfabelwesen, die Kobolde,

Trolle, Huldren, Wassergeister, und wie sie alle heißen, phantasievoll ihr Wesen treiben lassen. Ueberall aber der Gegensatz zwischen kraftvoller Lebenbejahung und tiefster Melancholie, düsterster Schwermut, der aller norwegischen Volksmusik so bezauberndes Kolorit verleiht.

War's in Norwegen vor Bugge, Moe und Landstad in erster Linie Ludw. Matth. Lindeman, der als Forscher und Sammler heimischer Volksweisen (Sammlungen von „Fjeldmelodien" 1842 bis 1858) der nationalen musikalischen Bewegung auch droben im Wikingerreich den Boden bereitete, so in *Finnland* namentlich der Sammler alter Volksdichtungen, Elias Lönnrot. Das finnische Volkslied ist meist grau in grau getönt; es spiegelt Natur und Volk treu wieder. Vieles im geistlichen Volkslied geht auf Nordschweden zurück. Dichterisch ist's zum Teil sehr alt; am fernen Horizont steht überall das nationale Heldenepos der Kalevala als großartigster Verherrlichung allen Gesanges. Alt sind die Runengesänge und die Hornbläserweisen, von vier Bläsern in primitiver Art vorgetragene Stücke. Es überwiegt die Aussprache in den beiden Gefühlspolen des Finnländers: tiefer versonnener Schwermut voll sehnender und verschwimmender Unendlichkeitsstimmung und trotzigem, hartnäckigem und leidenschaftlichem Losstürmen. Groß ist der Schatz an geistlichen Volksweisen (Sammlungen „Großes, kleines Zion"; vgl. Ilmari Krohn, Ueber die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland, Helsingfors 1899); hier haben neben neben dem südwestlichen Finndem südwestlichen Finnland, in dem die religiöse Bewegung seit Anfang des 18. Jahrhunderts nie zum Stillstand kam, das Deutschland des 17. Jahrhunderts, Frankreich (Hugenottenbewegung) und Nordschweden mitgearbeitet. Auch in dem häufigen Gebrauch fünfteiliger Rhythmen in der finnischen weltlichen und geistlichen Volksmusik gibt sich diese als vermittelndes Bindeglied zwischen Skandinavien und Rußland zu erkennen (vgl. Ilmari land zu erkennen.

Reiches und Eigenes steuern die Gebiete des nördlichsten Nordens, die *Färöerinseln*, namentlich die, im Typus und Charakter der Bevölkerung alte keltische Blutmischung zeigenden südlichen, und *Island* bei. Der Färöertanz (Kettentanz) wird zu bestimmten, aus dem Mittelalter stammenden episch-lyrischen Weisen schrittweise getanzt; Instrumente kennen die Insulaner zur Begleitung desselben nicht. Auch hier ein kompliziertes Tanzreglement. Der Kern der Musik liegt in dem von allen dem Vorsänger nachgesungenen Refrain (dänisch: Omkväd). Daneben gibt's eine staunenswerte Fülle von schönen Heldenliedern und lustigen Scherz- und Spottliedern. (Vgl. Rosa Warrens, Norwegische, isländische, färöische Volkslieder der Vorzeit Hamburg 1866 und namentlich Hjalmar Thuren, Der Volksgesang auf den Föröern [F. F. Publications Northern Series No. 2]. Kopenhagen 1908, Fr. Höst und Söhne.)

Alte Volksinstrumente. Mehr wie jede andere Volksmusik ist die skandinavische einschließlich

der isländischen, zum großen Teil aus der Eigenart und eigentümlichen Satztechnik alter Volksinstrumente herausgewachsen. Die **norwegischen** Bauerntänze sind undenkbar ohne die **Krogharpe** (Harfe mit metallenen Saiten und horizontalem Resonanzboden), ohne die auch in **Island** gebräuchliche **Langleike** oder Langeleg (früher auch bis ins 17. Jahrhundert in **Dänemark** und, wohl als „Scheitholz", auch in Deutschland gebräuchlich; länglicher, flacher und mit Schallloch versehener Resonanzkasten von vier über die ganze Instrumentenlänge reichenden und drei kürzeren metallenen Saiten am andern breiten Ende bespannt; die Melodie mit Holz oder Fischbeinplektron auf der vordersten langen Saite gespielt) oder namentlich die **Hardangerfele** (Fele = Fiedel; kleinere, oft künstlerisch mit Perlmutter, Elfenbein usw. eingelegte Geige mit vier gewöhnlichen und darunter mit vier nach den darüberliegenden gestimmten Metallsaiten, die mit dem Bogen gestrichen wurden). Eine ihrer Eigentümlichkeiten war das bordunartige Mitsummen einzelner Töne. Die Bauern weihen sie gern dem Vortrag von Naturmusik oder Szenen aus dem Bauernleben und schreiben den bösen und guten Fabelwesen der Natur Einfluß auf ihre Stimmung (troldstemt, huldrestemt) und ihre Stegreifkomposition zu. Ein Meister derselben war der Müllerbursch Torger Augonsen zu Ole Bulls Zeiten. Auch in **Schweden** blieben alte Volksinstrumente (Fiedel, Bourdons, Nögleharpe oder **Nyckelharpa** (Ende des 16. [?] bis 18. Jahrhunderts, zuletzt in Upland = deutsche „Schlüsselfiedel" Agricolas 1529 usw.), teilweise bis in unsre Zeit, für den Vortrag der Volksmusik unerläßlich, bis auch sie von Leierkasten und Ziehharmonika Anfang bzw. Mitte des 19. Jahrhunderts verdrängt wurden. In **Finnland** hat sich eine Schwester der norwegischen Hardangerfiedel, die **Kantele** (Sammlungen lyrischer Dichtungen für die Kantele: Kanteletar) noch auf dem Land erhalten. Bei allen diesen Volksinstrumenten ist die Stimmung von der unsrer Geige verschieden, und die Intervalle, namentlich die Quarten, sind nicht rein, sondern meist zu hoch gestimmt. In Norwegen, Schweden und Finnland treten zu dem aussterbenden Bestand an solchen alten Volksinstrumenten noch einige Gebrauchsinstrumente beim Weiden des Viehs auf den Sätern, in den weiten Wald- und Bergrevieren: die **Lur** (mit Birkenrinde umkleidetes langes und zum Ende sich ausweitendes Alphorn) und das **Prillarhorn** aus Baumrinde mit Luftlöchern. Dazu selbstgefertigte **Pfeifen** und **Flöten** aller Arten.

Die nordische Musik der Gegenwart hat in allen skandinavischen Reichen Edvard Grieg (1843—1907) als ihren geistigen Führer in der, durch seinen jungen, frühverstorbenen Freund und Landsmann Rikard Nordraak bewußt vorbereiteten Erringung und Erhaltung einer nationalen Tonsprache willig anerkannt, wobei man allerdings nicht vergessen darf, daß im skandinavischen Norden von älteren Meistern der Schwede Lindblad und der Norweger Kjerulf als **Lyriker** ihm

durchaus gleichberechtigt zur Seite stehen. Von einem drohenden Verblühen dieser großen nordgermanischen Tonschule darf man heute, obwohl sie sich in der Krisis zwischen Wahrung ihres skandinavischen Eigentons und Eindringen neudeutscher Gedankenwelt und Technik befindet, wohl noch nicht sprechen. In Dänemark sind Lange-Müller, Louis Glaß und Otto Malling, als Opernkomponisten seit den Tagen Hartmanns und Peter Heises („König und Marschall") August Enna („Die Hexe", „Cleopatra" u. a.), Ludolf und namentlich Karl Nielsen („Saul und David", „Maskerade"), in andren Gattungen Börresen (Lieder u. a.), auch Fritz Crome und Georg Hoeberg (Violinsonaten), in Norwegen Johan Klou, Ole Olsen, Gerh. Schjelderup (Musikdramatiker) die Spitzen, während Johan Selmer wie der fruchtbare Symphoniker Asger Hamerik in Dänemark mehr kosmopolitisch eine Art französisch (Berlioz) -deutsch-norwegischer Allianz in großen Formen zu gewinnen trachtete. Vielleicht darf man in Norwegen neben Eyvind Alnaes auch auf den jungen programmatischen Symphoniker Hjalmar Borgström und auf Backer-Lunde (Genre, Lied) Hoffnungen setzen. Auf Halfdan Cleve nur als Klavierkomponisten in kleineren Formen. Im Salon bewegen sich Tellefsen, Teilman und Per Lasson mit Anstand. In Schweden stehen Sjögren in Kammer-, Klavier- und Liedmusik, daneben Hugo Alfvén (Symphoniker, Lyriker), Peterson-Berger, Hallén und Stenhammar (Musikdramatiker), Tor Aulin (Violinkomposition) und neuerdings Adolf Wiklund (Kammer- und Klaviermusik) und Edwin Kalltenius, ein Vetter des bekannten Landschaftsmalers (Kammermusik) in erster Reihe, während in Finnland Jean Sibelius' Name alles überstrahlt. Immerhin hat sich hier auch Armas Järnefelt, der Dirigent der Stockholmer Kgl. Hofkapelle, z. B. in dem das Eindringen des Christentums in Finnland schildernden „Korsholm" als begabter Symphoniker gezeigt. Das Lied und kleinere Klavierstück bebauen zahlreichere kleinere Talente: Merikanto, Melartin, Palmgren, Flodin. Dagegen ist des jung verstorbenen, durch deutsches Akademikertum um das Ausreifen seiner nationalen Begabung gebrachten Ernst Mielcks Kunst (erste finnische Symphonie 1897, Chorwerke, finnische Orchestersuite u. a.) bei uns überhaupt kaum mehr beachtet worden, denn was er gab, war glattpolierte, aber aller Ursprünglichkeit beraubte scheinbare Heimatkunst. Nur ganz wenige dieser zeitgenössischen skandinavischen Tondichter besitzen neben der im Vergleich zum modernen Deutschland wahrhaft erquicklichen melodischen Erfindungskraft und nordgermanischen Klarheit und Wahrheit in Inhalt und Form die strenge Selbstkritik und das Selbstbesinnen der großen Führer, und der Gedanke, daß diese große Tonschule sich durch unaufhaltsames Eindringen der durch die Technik blendenden Jüngstdeutschen einmal ablenken und erschöpfen könne, ist darum ohne weiteres nicht ganz von der Hand zu weisen. Heute hat's damit ja freilich noch gute Wege. Am weitesten hat Schweden, das

Reich der verhältnismäßig zahlreichsten modernen Musikdramatiker und der zahlreichsten, durch Pariser Schule gegangenen Maler von Bedeutung, dem modernen Deutschland seine Pforten geöffnet. Von Andréas Hallén (Harald der Viking 1881, Hexfällan, Waldemarskatten, Walborgsmässa) zu Stenhammar (Tirfing, Hochzeit auf Solhaug) und Peterson-Berger und Bror Beckman ist Richard Wagner hier Angel- und Ausgangspunkt; auch in Orgel-, Kammer- und Klaviermusik hat Schwedens feinster Harmoniker, wenngleich nicht stärkster Erfinder Gust. Hägg seine hohe Satztechnik sich angeeignet und möglichst mit schwedischem Eigenton zu verschmelzen getrachtet. Doch auch Schweden ist für Richard Strauß, für Schillings, Mahler, Pfitzner, Reger oder Debussy noch nicht reif und es wird's gleich Dänemark, Norwegen oder Finnland wohl überhaupt nie werden. Wieder ist es Edvard Grieg gewesen, der die Stellung der nordgermanischen Tonkunst zur jüngstdeutschen unzweideutig festgelegt hat. Man hat diesem Meister oft einen Vorwurf daraus gemacht, daß er überwiegend nur in kleineren Formen geschaffen. Nicht vergessen darf man aber, daß das nationale volkstümliche Material aller nordischen Schulen, dessen Themenerfindung zur knappen Periodisierung neigt, einer symphonischen, musikdramatischen oder konzertmäßigen Behandlung nur schwer zugänglich ist. Sibelius' Symphonien — nicht das Glücklichste, was er geschaffen — und so manches, schnell vergessene nordische Klavier- und Violinkonzert sollten's uns lehren. Daher wohl auch die Erscheinung, daß ein neuer Kunzen mit einem neuen „Holger Danske", daß ein auch für das übrige Europa wichtiger skandinavischer Musikdramatiker immer noch nicht — oder nicht mehr? — auferstehen will. Es sollten uns aber auch die Gadeschen und Emil Hartmannschen, es müßten Windings D-moll-Symphonie, die Ouvertüren Robert Henriques' in Dänemark, des alten Berwald, durch die Förderung der von dem berühmten Geiger Henri Marteau angeregten Berwald-Stiftung wieder selbst in Deutschland auferstehenden Symphonien (sérieuse in G-moll, singulière in C-dur), die Symphonien Normans und Rubensons in Schweden, Mielcks in Finnland gelehrt haben, daß eine weitere Annäherung an die Ideenwelt deutscher Klassik und Romantik (Mendelssohn, Schumann, Heller, Kirchner) und an der deutschen geschulter dänischer Romantik (Gade) mit dem Verlust des größten Teils nationaler Eigenart bezahlt werden mußte. Selbst Svendsens herrliche Symphonien machten von dieser Grundregel keine Ausnahme. Allein die Tatsache einer mit dem Grieg der zweiten Periode einsetzenden immer fortschreitenden Durchtränkung mit dem letzten Wagner, mit Liszt und, teilweise doch auch schon bei den „Jungen" mit dem dionysischen Schwung und der blendenden Farbenpracht Rich. Straußens (Alfvén) oder gar mit dem namentlich in Finnland — ganz wie in seiner modernsten Malerei — bemerklichen französischen Neuimpressionismus des Klang- und Stimmungssezessionisten Claude Debussy (Palmgren) ist bei der

neuen schaffenden skandinavischen Generation unverkennbar, und es bleibt abzuwarten, ob sie diesen kritischen Durchgang ohne Schaden für das Wesentliche ihrer Eigenart überwinden wird. Heute ist Sibelius fraglos die unabhängigste und größte schöpferische Persönlichkeit Skandinaviens, die freilich so ausgeprägt finnisch-nationale Wesenszüge trägt, daß wir Deutschen über dem exotisch anmutenden Kolorit und der echt finnischen Thematik ihm in den inneren Kern seines Wesens schwerlich je werden folgen können.

Am konservativsten blieb wie auch in den bildenden Künsten Dänemark. Es hat zur Zeit der alten Berliner Liederschule mit Weyses Liedern, zu Schumanns Zeit mit Gade den nationalen Ton diskret und mehr in der Wahl des poetischen Vorwurfs, in Ton und Farbe, als in der Musik selbst angeschlagen; trotzdem es mit dem alten Hartmann schien, als sollte es anders werden, hat es diesen, von echt dänischem Schönheitssinn zeugenden vorsichtigen Standpunkt im wesentlichen eigentlich bis zur Stunde nie aufgegeben. Es hat heute Wagner innerlich verarbeitet. Weiter ist es nicht gelangt und dürfte es auch schwerlich kommen, denn das Dekorative, Veräußerlichte so vieler Jüngstdeutschen widerspricht dem intimen und innerlichen nordgermanischen Charakter. Ebensowenig vermag er sich das innerste norddeutsch-niedersächsische Wesen Brahmsischen Wesens zu eigen zu machen. Der die Klarheit und Klangschönheit liebenden skandinavischen Tonkunst erscheint er wohl zu „schwer", zu sehr in sich gekehrt und versonnen. Immerhin haben ihm vornehmlich einige Treue geschworen: die Dänen Louis Glaß, Lange-Müller, Emil Friis und Hoeberg, die Schweden Tor Aulin, Alfvén und Wiklund. Die deutsch-romantische, Schubert-Mendelssohn-Schumannsche Quellader der nationalen Schule Skandinaviens dagegen, die der ganzen großen Gade-Hartmann-Schule in Dänemark Unterströmung war, gibt ihr bis heute unerschöpflich frische Zufuhr. Eine ziemliche Gefahr besteht darin, daß viele heranwachsenden skandinavischen Tondichter durch das Nivellierende ihrer meist gewählten zweiten deutschen Heimat aus der nationalen Richtung gelenkt werden. Ich denke da nicht nur an den Russen Paul Juon, der übrigens als einziger Ostländer sich praktisch und poetisch von skandinavischer Musik und Dichtung (Orchesterphantasie „Vägtervise" über dänische Volkslieder, Gösta Berling-Klaviertrio) anregen läßt, sondern besonders an die jungen Norweger Cleve (Klavierkonzerte) und Vorgström, an den durch Bruckner inspirierten Dänen Paul von Klenau.

Island, dem in Thóroddsen, Jonasson und Pálsson im 19. Jahrhundert Novellisten und Romanziers von europäischer Bedeutung geschenkt wurden, hat mit Sv. Sveinbjörnsson, einem in Edinburg ansässigen Schüler Reineckes und Ravns (Lieder, Kammer- und Klaviermusik) und mit Sigfús Einarsson, einem jungen durch dänische Schule gegangenen Tondichter (Chorwerk, Cantate, Lieder usw.), der in der Hauptstadt Reijkjavik als Gesanglehrer und Dirigent wirkt, zum erstenmale seine Stimme

im Rat nordischer Kunstmusik erhoben. Eine Eigentümlichkeit der nordischen Schule war von jeher sein Reichtum an **Komponistinnen**, die aber, namentlich in Schweden, teilweise recht Gediegenes und Hübsches leisten (Alice Tegnér, H. Munktell, Ika Peyron u. v. a.).

Des Nordens große ausübende Künstler. Der skandinavische Norden ist von jeher — namentlich Schweden — ein Land des **Gesanges** gewesen, und nicht umsonst war es die Schwedin Jenny Lind (1820—1887), die der ausübenden Kunst des skandinavischen Nordens zuerst Weltruf verschaffte. Neben ihr in etwas früherer Zeit als genialer Geiger der Norweger Ole Bull (1810—1880). Die Lind brachte uns das schwedische Volkslied und die schwedische volkstümliche Romanze der Geijer, Lindblad und Söderman, Ole Bull die norwegische Volksweise, den norwegischen Volkstanz. Jenny Linds Erbe trat Kristina Nilsson an. Große Namen des Gesanges hat dann Schweden später noch in dem Pädagogen Fritz Arlberg, heute in Sigrid Arnoldson, in Ellen Gulbrandson (als Norwegerin naturalisiert) und der Svärdström, in John Forsell, Lejdström und Elmblad, in der Hauptsache dramatischen Sängerinnen und Sängern und hochbedeutenden, vielfach durch Bayreuth geadelten Wagnerinterpreten, gestellt, Norwegen in älterer Zeit in Amunda Kolderup, in neuerer in Björn Björnsons Gattin, Ingeborg Björnson geb. Aas, in Eva Nansen, Frithjof Nansens Gattin, einer feinsinnigen Romanzensängerin, in Nina Grieg, Edvard Griegs Witwe und dem bedeutenden Bariton Thorald Lammers. Finnland ist stolz auf die Primadonna der Pariser Großen Oper, Aino Ackté, und die eigenartige Romanzensängerin Ida Ekman, Dänemark auf seine wohl größten Bühnensänger an der Kopenhagener Hofoper Wilhelm Herold und Peter Cornelius. Die skandinavischen Studentengesangvereine, voran die schwedischen (Upsala, Lund) und finnischen (Helsingfors) haben sich ebenso europäische Berühmtheit ersungen wie der 1851 begründete altklassische Madrigalchorgesang des Kopenhagener „Cäcilienvereins“ unter Rung Vater und Sohn oder die schwedischen Damengesangsquartette. — In der **Instrumentalmusik** stellte Norwegen vier sehr bedeutende Pianistinnen und Pianisten in Thomas Tellessen (noch ein Schüler Chopins), Edmund Neupert, Erika Lie-Nissen und Agathe Backer-Gröndahl. Die Namen Kullak und Bülow sind von ihnen unzertrennlich. Heute hat Martin Knutzen, ein Schüler Leschetizkys, ihr Erbe angetreten. In Dänemark vertrat Anton Rée die Kalkbrenner-Field-Moscheles-Schule, Neupert und August Winding die Romantik; beide wirkten schulebildend. Schweden rühmt sich heute Wilhelm Stenhammars als ersten und elegantesten Pianisten. Ole Bull hat keiner im Norden wieder erreicht. Immerhin haben sich z. B. in Dänemark als Geiger namentlich in älterer Zeit Werschall, in neuerer der Spohrschüler Waldemar Tofte, aus dessen Schule u. a. Axel Gade, Anton Svendsen, Hilmer, Holm hervorgingen, als Cellist besonders Rüdinger als ausgezeich-

nete Künstler einen ebenso klangvollen Namen im Norden gemacht, wie Glaß, Bendix, Johanna Stockmarr, Anton Hartvigsson als Klaviervirtuosen, und, daß es nicht vergessen sei: das edle Instrument der Flöte hat grade im Norden — in dem meist in England ansässigen Norweger Oluf Svendsen und dem auch als Dirigenten und Komponisten für sein Instrument vortrefflichen Dänen Joachim Andersen — in neuerer Zeit ganz hervorragende Vertreter gestellt. Hier wie überall aber kann man beobachten, wie außerordentlich stark das Ausland, namentlich Deutschland, England und Nordamerika, des Nordens bedeutende ausübende Künstler in seinen Bann geschlagen hat: eine Folge der noch unentwickelten nordischen Musikorganisation.

Deutschland und die nordische Tonkunst. Die gesamte nordische Tonkunst ist eine Kunst der Klarheit, Ehrlichkeit, Wahrheit und Innerlichkeit. Sie wird nie äußerlich sondern bleibt immer natürlich. Ich erblicke für die in erhitzter Ueberkultur bald erstikkende jüngstdeutsche Kunst im möglichst engen Anschluß an die nordgermanische Kunst eins der wichtigsten Mittel zur Umkehr und Rettung. Die meisten skandinavischen Künstler verehren in der Technik in Deutschland das Mutterland ihrer Kunst. Wir Deutschen andrerseits sollten uns von dem überhandnehmenden artistischen, innerlich kalten und äußerlich prangenden Gepränge modernster Kunst zum ewigen Jungbrunn germanischen Fühlens und Wesens, zum stammverwandten Norden zurückflüchten. Wir kommen immer mehr in Gefahr, es zu verlieren; unsre nordgermanischen Brudervölker besitzen es noch in voller Reinheit. Die tiefe Wurzelung im Boden des eignen Volkes, das germanische Naturgefühl, die Liebe zu Sagen, Heldenliedern und Märchen der Altvorderen, die Plastik und Klarheit der Form, die hohe Wertung der melodischen Erfindung, die Herzenswärme und schlichte Natürlichkeit des Empfindens — all dies droht ja uns bald ganz abhanden zu kommen. All dies treffen wir aber in der nordgermanischen Kunst an. So heißt es nicht verwerflich „Ausländerei" treiben, sondern unsrer Periode eines „teutschtümelnden" Chauvinismus, der erwiesenermaßen alle Nationalitätsbestrebungen nichtdeutscher und namentlich kleinerer Völker mit scheelen Augen ansieht, das Mahnwort zurufen: Gedenket der stammesverwandten nordgermanischen Kunst! Nicht äußere, uns zunächst etwas fremdartige Eigenheiten ihrer Tonsprache sollen wir nachahmen, sondern ihre geistige und gemütliche Bedeutung für die Gesundung unsrer eignen Kunst verstehen und ins frische Leben umzusetzen suchen!

Der Norden in deutscher Tonkunst. In diesem Sinn müssen wir's beklagen, daß die deutschen Tonkünstler Körners, an de la Motte Fouqué gerichteten Worte:

„Und es kommt mit Nordens Größe,
Mit der deutschen Heldensage,
Und mit alten kühnen Taten,
Alte Liederkraft herauf"

nicht in dem Maß beherzigt und betätigt haben, wie Deutschlands Dichter und Maler seit der Wende des 18. und 19., seit

dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Was dort Hamburg (Gurlitt, Morgenstern, Vollmer u. a.), Düsseldorf (Tidemand), Dresden (J. Cl. Dahl), Karlsruhe und Berlin (Gude), Weimar (Preller) für Deutschland wurden: Erweckungsstätten des Stammesgefühls, Ausgangspunkte für Pionierfahrten deutscher Künstler zum Norden, hat Deutschlands damaliges musikalisches Zentrum, Leipzig, nicht vermocht. Im Gegenteil, es war Jahrzehnte lang die Geberin für nordische Tonkünstler, es hat den bedeutendsten nordischen Komponisten, Grieg, als „Abtrünnigen" seines Konservatoriums, der Erziehungsstätte fast aller wichtigen nordischen Muker, am längsten bekämpft.

Daß Moscheles ein „Souvenir de Danmark" für Klavier, daß Brahmsens erster Hamburger Lehrer, der alte brave Eduard Marxsen, im Jenny Lind-Taumel des damaligen Deutschland vierhändige Paraphrasen über schwedische Volksweisen schrieb, besagt noch nichts. Der Geist dieser Werke ist deutsch und meist salonmäßig gefärbt. Es ist aber doch charakteristisch und beachtenswert, daß Hamburg, das in der Malerei lange Zeit eine Art Ableger der Kopenhagener Akademie (Eckersberg, Marstrand) war, dessen Handel seit den Tagen der Hansa Jahrhunderte lang den Norden, namentlich Norwegen, in Abhängigkeit von sich hielt, auch in der Tonkunst nordische Sympathien stets am stärksten erkennen ließ. Von Marxsen über Karl von Holten zu Felix Woyrsch (skaldische Rhapsodie für Violine, Chorwerk „Da lachte Schön Sigrid" u. a.) zieht sich eine Kette eingesessener Tondichter nordischer Interessen, und auch der, der Leipziger Schule zuzurechnende Altonaer Karl Reinecke, der durch seinen Lebenslauf ja schon früh zu Dänemarks Hof in Beziehungen trat, hat hier als Komponist des Hakon Jarl und einiger andrer Werke keine Ausnahme gemacht. Der einzige aber, der in der vorromantischen Zeit wirklich die nordische Bardenharfe bei uns anschlug, ist nicht K. E. Hering mit seinem „Tordenskjold", sondern allein Karl Löwe, der Balladenmeister von „Odins Meeresritt", „Herr Oluf", „Elvershöh".

Zur Zeit der nordischen, in der Form klassizistischen Romantik war in allem Technischen der Norden der empfangende, Deutschland der gebende Teil. Durch uns, durch die Romantiker der Leipziger Schule zog Mendelssohns und Schumanns Geist im Norden ein. Vom Norden dagegen kam das skandinavische Volkslied herab, und, wie's im Wesen der Romantik liegt, grade dieses Volkslied wurde bei unsren Tonkünstlern der wichtigste Ausgangspunkt aller tatkräftigen nordischen Sympathien. Nächst dem Volkslied war es — darin den Hartmann, Gade, Svendsen, Sinding, Sibelius usw. in der Wirkung unendlich weit voraus — des Nordens größter, jedenfalls nationalster Tondichter: Edvard Grieg. Daß eine innerliche Verschmelzung nordgermanischen und germanischen Wesens in unsrer Musik ausbleiben würde, war vorauszusehen; sie wäre für uns auch in keinem Fall wünschenswert gewesen. Für die Zufuhr gesunden, frischen Bluts, kräftiger Lebenbejahung, nationalen Volks-

Bewußtseins, tiefen und zarten Naturgefühls und hinreißender Poesie, wie sie im nordischen Volkslied, in den Werken der besten nordischen Komponisten zu finden sind, müssen wir dem Norden unter allen Umständen dankbar sein. Das Wort vom nordischen Ernst, es gilt ja für ihn wie für einen guten Teil von uns!

Die angelsächsische Rasse hat der nordgermanischen schon durch Blutmischung und Handelsbeziehungen zur See seit alters viel näher gestanden wie wir, vornehmlich England und Nordamerika; da ist es denn charakteristisch, daß schottisches Blut der Vorfahren hier oft, z. B. bei Amerikas feinstem Romantiker und musikalischen Naturpoeten Mac Dowell mächtig war, wie es ja auch in Griegs Adern floß. Cowens Skandinavische Symphonie, Mac Dowells große Klaviersonaten, voran die „Norwegische" und „Keltische", das sind in England und Nordamerika teils liebenswürdig-romantische und epigonale, teils heroisch-stilisierte und moderne Belege nordischer Art in großer Form, Fortsetzungen dessen, was Grieg als größter Meister kleinerer Form im Genre niedergelegt hat.

Wir Deutsche können diesen, innerlich tief von Norden berührten Ausländern, denen noch manche Belgier und Holländer, Franzosen, Tschechen und Russen beizuzählen wären, eine ganz lange Reihe meist epigonaler Romantiker und Neuromantiker entgegensetzen. Den innerlichen nordischen Einfluß darf man bei ihnen durchweg nicht überschätzen. Meist ist es die, noch dazu ins Gewand des Reizes einer, wie in Norwegen und Finnland, fremden Diatonik, einer stahlharten Rhythmik und einer in herben, leuchtenden Farben schillernden „fremdartigen" Harmonik gekleidete äußere Eigenart nordischer Musik, und nicht ihr urgermanischer, kraftvoller und von Schwermut gesättigter, einfacher Geist, den sie in weicheres und lichteres deutsches Empfinden übertragen.

Die Hummelsche Schule beginnt mit Willmers' Uebertragungen nordischer Nationallieder. Im Kreise der älteren Romantiker oder Lisztschüler haben sich namentlich Louis Pabst (Nordische Sommernacht), Heinrich Hofmann (Norwegische Lieder), Hermann Scholtz, Karl Nawratil (Variationen über nordische Themen), Max Bruch (Chorwerk Frithjof), von Neudeutschen, Wagnerepigonen und Modernen Ludwig Hartmann (Lieder), Heinrich Zöllner (Oper Frithjof), der edle Alexander Ritter (symphonischer Walzer Olafs Hochzeitsreigen), Hans von Bronsart (Klavierphantasie über Tegnérs „Axel"), Gottfried Linder (Ouverture „Aus nordischer Heldenzeit"), der in Leipzig wirkende Württemberger und koloristisch hochbegabte Impressionist Sigfrid Karg-Elert und der Verfasser dieser Blätter in seiner früheren Klaviermusik eine Zeit am stärksten von nordischem Geist in Bann schlagen lassen.

Nur einer hat im 19. Jahrhundert gelebt, der als Deutscher den Geist der übermenschlich großen und bis zur brutalen Grausamkeit harten Welt des altnordischen Mythus in Wort und Ton zu neuem Leben durch die Tonkunst weckte: der Schöpfer des Nibelungenrings, der größte

deutsche Romantiker: Richard Wagner. Als er 1839 mit Minna und dem treuen Ruß auf der Seefahrt von Riga nach London und Paris bei Sandvike in die norwegischen Schären verschlagen wurde und der Kapitän einen Nothafen anlaufen mußte, reifte ihm der Plan zum „Fliegenden Holländer". So war es der skandinavische Norden, der den eigenpersönlichen Wort- und Tondichter in ihm weckte. Und wieder war es charakteristisch, daß das, was man damals fälschlich als etwas ganz Neues und Unerhörtes ansah, das System des innerlich begründeten Leitmotivs, in dieser „dramatischen Ballade", auf Löwe, den Erwecker nordischen Geistes in der Gesangsballade, wies. Zur Sage trat später die Götterwelt. Es war der altnordische Mythus, der ihn das Werk schaffen ließ, in dem seine Reform der Oper zum Typus des konsequentesten Systems verkörpert wurde. Die Macht und Wirkung seiner Kunst bescherte dem skandinavischen Norden seine nationalen Musikdramatiker. In Deutschland erregte sie eine Wiedergeburt altnordischer Mythologie, bei welcher der Germanist mit dem Musikgelehrten ging.

Vor Wagners Genie, das die längstversunkene Götterwelt noch einmal mit dem Mittel der Auslese in höchster seelischer Vertiefung und Vermenschlichung aufs neue aufsteigen ließ, verschwinden die deutschen Nach- und Neuromantiker, die der Norden musikalisch in seinen Bann schlug. Ihm in erster Linie, nach ihm aber Edvard Grieg, der mehr für Verständnis und Verbreitung nordischer Art, nordischen Geistes bei uns durch seine Musik getan hat, als alle seine dichtenden, malenden und modellierenden Landsleute und Zeitgenossen zusammengenommen, danken wir es, wenn, als die Ibsen und Björnson, als die Renaissance der altisländischen Saga kam, der Boden bei uns wohl vorbereitet war.

Literatur. Da weder das Dänisch-Norwegische noch das Schwedische oder Finnische Weltsprache ist, so heißt es sich für den Deutschen auf deutsche, höchstens auf englische oder französische Werke beschränken, sowie alle, nur noch antiquarisch erhältlichen Werke und Artikel in Zeitschriften, wo nicht unum-
wie alle, nur noch antiquarisch erhältlichen Werke und Artikel in Zeitschriften, wo nicht unum-
gänglich, ausscheiden. Da ist die Literatur über nordische Musik denn außerordentlich begrenzt. Meinen Versuch, „Die Musik Skandinaviens" (1906) in knapper Form zu betrachten, mußte ich unbescheidenerweise oben erwähnen, weil dieses Buch immer noch das einzige in deutscher Sprache darstellt. Im „Nordlandbuch" (Berlin, Alex. Duncker 1909) habe ich ihm ein (illustriertes) größeres Werk nachgeschickt, das in breiterem Rahmen die nordische Musik in die allgemeine nordische Kultur und Kunst hineinstellt. Ergänzend tritt ihm für die Volksmusik und die ältere und neuere Zeit bis Anfang der 80er Jahre Ravns „Skandinavische Musik" in Mendel-Reißmanns „Musikalischem Konversationslexikon" (Berlin 1884) zur Seite. Frankreich steuerte einige leicht wiegende Kompendien von A. Pougin und E. d'Harcourt bei. Als lexikalische Nachschlagewerke wird man, da hier die dänisch-

norwegische Sprache nicht so hinderlich ist, auf das Nordisk Musik-Lexikon von H. V. Schytte, eine pseudonyme nordische Ueberarbeitung des Riemannschen (Kopenhagen bei Wilh. Hansen, 1888—1892), auf Salomonsens Konversationsleksikon und J. B. Halvorsens Norsk Forfatterleksikon (für Norwegen) verweisen müssen. Dazu für die neuere Musik in Dänemark: „Skandinavien"-Heft (III, 22) der Berliner „Musik", R. v. Liliencron, Weyse und die dänische Musik seit dem vorigen Jahrhundert (Raumer-Riehls „Historisches Taschenbuch" 1878) über I. P. E. Hartmann: A. Frankreich steuerte einige leicht Internat. Musikgesellschaft II, S. 455 ff.), über Gade: Ph. Spitta in „Zur Musik", Berlin 1892 und der Briefwechsel, herausgegeben durch Dagmar Gade (1894), über C. Nielsen: Knut Harder in „Die Musik" V, 15. Für Norwegen: „Skandinavien"-Heft der „Musik" (s. o.), über Ole Bull: Sarah B. (1886) u. L. Ottmann (Stutgart 1886), über Kjerulf: Grieg („Musikalisches Wochenblatt", 28. Januar 1879), über Grieg: Schjelderup-Niemann (Leipzig, Peters, 1908), Finck-Laser (kritiklos und anekdotisch, Stuttgart, Grüninger, 1908), Kretzschmar (Vorwort zur Gesamtausgabe der „Lyrischen Stücke" bei C. F. Peters), La Mara (Griegkatalog, ebendort und Musikalische Studienköpfe, 7. Aufl.), über Sinding: Burlingame-Hill (Philadelphia 1905 in „The Etude"), über Agathe Backer-Gröndahl eine kleine Schrift bei Wilhelm Hansen (s. u.), über Haarklou: W. Niemann in „Nordland" (Berlin I, 2). Für Schweden das „Skandinavien"-Heft der „Musik" (s. o.). Für die älteren Zeiten gibt Tob. Norlind („Die Musik" III, 22, an Tobias Norlinds „Svensk Musikhistoria" die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart (Sammelbände der JMG. V, 1). Ueber Bellman: F. Niedner (Berlin 1905). Ueber Jenny Lind die aus dem Englischen übersetzte, stark anekdotische große Biographie von Holland und Rockstro (Leipzig 1891). Ueber Naumann: M. J. Nestler (Dresden 1901) u. a. Ueber die neueren Komponisten nur Aufsätze in schwedischen Zeitschriften. Für Finnland genügt neben dem mehrfach erwähnten „Skandinavien"-Heft der „Musik" (K. Flodins Studie) H. Pudors Essay (Sammelbände der JMG. II, S. 147 f.). Das weltliche Volkslied behandelte H. v. Wolzogen (Wien, in „Das deutsche Volkslied" V, 2), das geistliche namentlich I. Krohn, Finnlands bedeutendster Musikforscher (Dissertation, s. o. 706; Sammelbände der JMG. II, S. 142 f.). Ueber Sibelius kam eine schlechte Uebersetzung von Rosa Newmarchs kleiner Broschüre 1906 in Leipzig bei Breitkopf und Härtel heraus. Die Literatur für die älteren Zeiten der musikalischen Entwicklung Skandinaviens gibt meine „Musik Skandinaviens" am passenden Ort.

Skandinavische Volksliedsammlungen in leichter Klavier-Uebertragung gibt's eine große Zahl. Außer Gades, Hartmanns, Hornemans, Schyttes (Dänemark), Griegs (op. 17, 30 in erster Linie), Selmers, Schjelderups (Norwegen), Berens, Gust. Häggs und Peterson-

Bergers (Schweden) Bearbeitungen können sich aber nur wenige der Feinheit und volkstümlichen, aus der Beschaffenheit und dem Charakter der Melodien geschöpften Harmonisation rühmen. Wer nur einen ganz schnellen Orientierungsblick über sie werfen will, wird's am bequemsten an der Hand der „Völkerstimmen in Liedern" (In der Sammlung „Hausmusik" des „Kunstwart"; München, Georg D. W. Callwey 1908) in Bearbeitung Boruttau's mit kleinen Literaturnachweisen tun. Die beste Studie über schwedische Volkslieder schrieb in neuerer Zeit K. Valentin (Leipzig 1885, Dissertation), fürs norwegische kommt namentlich Gerh. Schjelderup (Kunstwart XIX, 9) in Betracht. Sven Scholanders Repertoire (Bellman usw.) erschien bei Breitkopf & Härtel.

Die größeren und großen deutschen Musikverlage werden für nordische Volks- und Kunstmusik im allgemeinen ausreichen. Wo nicht, wende man sich an den, durch Verschmelzung mit Warmuth, Gebrüder Hals (Christiania) und dem dänischen „Nordisk Musik-Forlag" nunmehr größten und alle wichtigeren nordischen, doch auch manche deutschen Autoren einschließenden Musikverlag und Konzert-Arrangeur des Nordens, Wilhelm Hansen (Kopenhagen und Leipzig; „Norsk Musikforlag", Christiania), für Schweden namentlich auch an Abr. Lundquist, Abr. Hirsch, Elkan und Schildknecht (Stockholm), für Finnland an den durch Breitkopf & Härtel, Leipzig, vertretenen Helsingfors Nya Musikhandel (Fazer) u. a. Für Grieg ist Peters, für Sibelius Breitkopf & Härtel (beide in Leipzig), für Hallén und andere Schweden auch Raabe und Plothow und Jonasson-Eckermann (Berlin), für J. A. Hägg und Mielck Hofmeister (Leipzig), für Selmer auch C. F. W. Siegel (Leipzig), für Sinding Peters, Breitkopf & Härtel und Hansen, für Sjögren neben Hansen auch Peters, Hainauer-Breslau (auch Stenhammar), für Berwald und Tor Aulin Zimmermann-Leipzig, für nordische Männerchöre auch Simon-Berlin und Siegel-Leipzig Hauptverleger. Einen kleinen Nordischen Musik-Taschenkalender (dänisch), der über die äußere nordische Musikorganisation orientieren mag, gibt seit 1910—1911 Wilh. Hansen heraus.

Die Tonkünstler der Gegenwart.

Es liegt auf der Hand, daß eine solche Zusammenstellung stets unvollkommen bleiben muß. Das Bild der zeitgenössischen Kunstwelt ist ein fluktuierendes; es ändert sich nicht nur in jedem Moment, sondern auch auf jedem Standpunkt, von dem aus es gesehen wird. Da es sich nicht darum handeln kann, alle, die sich berufsmäßig mit Musik beschäftigen, aufzunehmen, so muß eine Auswahl getroffen werden. Zu dieser freiwilligen kommt aber noch eine unfreiwillige Beschränkung: denn nicht von allen die in Betracht kämen, sind zuverlässige oder überhaupt nur irgendwelche Daten erhältlich. Späteren Nachträgen muß da das Fehlende vorbehalten werden. Die folgenden Blätter bieten daher gleichsam nur einen Ausschnitt dar und sollen dem Musikliebhaber dazu dienen, sich über Persönlichkeiten zu orientieren, deren Namen in aller Mund sind. Von diesem Gesichtspunkte aus ist der Kreis lieber zu weit als zu eng gezogen; womit nicht gesagt ist, daß im einzelnen Falle eine Erweiterung nicht gerechtfertigt wäre.

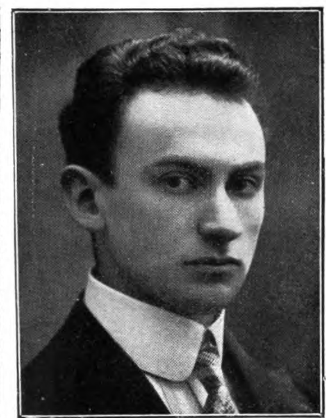
Ueber die Prinzipien, die bei der Auslese leitend gewesen sind, sei es gestattet, einige Worte vorauszuschicken. Zunächst war bei einem für deutsche Leser bestimmten Buche der deutsche Standpunkt maßgebend. Ausländische Künstler haben nur insoweit Aufnahme gefunden, als sie in Deutschland aufgetreten oder doch durch ihre Werke oder Leistungen bekannt geworden sind. Ferner war zwischen den Sängern der Bühne und des Konzertsaales zu unterscheiden. Das Theater ist und bleibt nun einmal die Stätte, von der aus die Kunst zu den breitesten Massen des Volkes spricht, und dem Bühnenkünstler wendet sich das allgemeine Interesse am leichtesten und intensivsten zu. Der Konzertsänger muß verhältnismäßig schon weit größere Bedeutung besitzen, wenn er im gleichen Grade durchdringen und die größere Oeffentlichkeit fesseln soll.

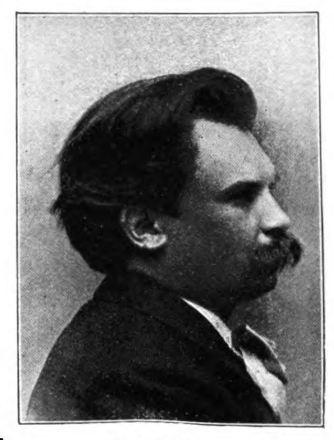
Die Liste der Dirigenten und schaffenden Tonkünstlern dürfte annähernd vollzählig sein. Nur bei den neuerdings hervortretenden jungen Komponisten ist die Grenze außerordentlich schwer zu ziehen, und da wird natürlich persönliche Ansicht entscheiden müssen. Wenn endlich die nam-

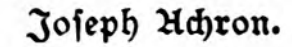
haftesten Musikgelehrten und Schriftsteller — darunter die Inhaber der wenigen Lehrstühle für Musik an deutschen Universitäten — hinzugefügt wurden, so geschah es einesteils, weil die meisten von ihnen auf irgend einem Gebiet auch als praktische Musiker sich betätigt haben, andernteils, weil eben auch ihre Namen zu den in musikalischen Kreisen bekanntesten gehören.

Was die Art der Behandlung des Stoffes betrifft, so ist bei der Charakterisierung der einzelnen Persönlichkeiten alles Polemische absichtlich vermieden. Auch im kleineren Rahmen ist es Aufgabe des Biographen, ohne zu fälschen, seine Miniaturbilder mit freundlichen Strichen so vorteilhaft wie möglich zu zeichnen.

Das benutzte Material stammt zum weitaus größten Teile aus den eigenen Mitteilungen der Künstler und Künstlerinnen. **Hoffentlich veranlaßt die Publikation dieser Notizen alle noch Fehlenden, zu ihren für die Zukunft geplanten Ergänzungen beizutragen.**







Joseph Achron. Eugen d'Albert.

Albert, Johann Joseph, ist am 21. September 1832 in Rochowitz in Böhmen geboren. Er floh aus dem Kloster Leipa, in dem er als Chorknabe erzogen wurde, wandte sich nach Prag und wurde hier Schüler des Konservatoriums unter Kittl und Tomaschek. 1852 kam er auf den Ruf Lindpaintners nach Stuttgart und trat in die kgl. Hofkapelle ein. Vom Kontrabassisten rückte er auf an das Dirigentenpult und erhielt 1867 nach dem Weggang Karl Eckerts die Stellung des Hofkapellmeisters. Vorher hatte er Reisen nach London und Paris unternommen, auf denen er zu berühmten Männern wie Auber, Rossini, Halévy u. a. in Beziehung trat und Gelegenheit hatte, sich künstlerisch fortzubilden. Seit 1852 war Albert schöpferisch tätig. Er schrieb Symphonien, eine symphonische Dichtung „Columbus“, die Opern „Anna von Landskron“, „König Enzio“, „Astorga“, „Ekkehard“ und „Die Almohaden“, Ouvertüren, Streichquartette, Lieder, Klavierstücke und eine Messe; ferner Etüden und Konzerte für Kontrabaß. A., der sich des Rufes eines tüchtigen Komponisten erfreut, zog sich 1888 ins Privatleben zurück.

***Achron**, Joseph, begabter Violinvirtuose, geb. 1. Mai 1886 zu Losdseje in Russisch-Polen, studierte von seinem 5. Jahr ab bei den Professoren Michailowitsch und Isidor Lotto in Warschau und wurde dann Schüler des Petersburger Konservatoriums unter Leopold Auer, das er mit Auszeichnung (Rubinstein-Prämie, goldene Medaille) 1904 verließ. A. hat sich durch Konzertreisen einen Namen gemacht. Er hat auch Konzerte, Variationen und kleinere Stücke für Violine und Cello, Lieder, eine Symphonie, ein Streichquartett komponiert. A. lebt in Petersburg.

Adler, Guido, Professor, Musikforscher und Schriftsteller, geb. am 1. November 1855 in Eibenschütz in Mähren, war auf dem Wiener Konservatorium, das er preisgekrönt verließ, Schüler von Bruckner und Dessoff. Auf der Universität, an der er 1878 zum Dr. jur., 1880 zum Dr. phil. promovierte, gründete er mit Mottl und Wolff den Akademischen Wagnerverein. 1881 habilitierte er sich an der Wiener Universität als Privatdozent, 1885 wurde er als Professor an die deutsche Universität in Prag berufen und kehrte 1898 auf den durch Hanslicks Abgang frei gewordenen Lehrstuhl für Musikgeschichte nach Wien zurück. A. hat der musikwissenschaftlichen Forschung besonders durch die von ihm aufgestellten Thesen über die geschichtliche Entwicklung der Harmonie mancherlei neue Gesichtspunkte eröffnet und sich durch seine Teilnahme an der Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“ verdient gemacht.

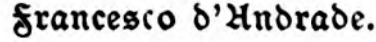
Albani, Marie Luise (eigentlicher Name Lajeunesse), berühmte dramatische Sängerin, wurde im Jahre 1850 in Cham-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Die mit einem * bezeichneten Tonkünstler sind mit Porträts vertreten.





Francesco d'Andrade.  Konrad Ansorge.

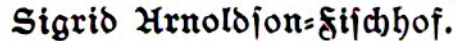
bly bei Montréal geboren. Duprez in Paris und Lamperti in Mailand waren ihre Lehrer. 1870 begann sie ihre Bühnenlaufbahn in Messina als „Nachtwandlerin", und erregte so bedeutendes Aufsehen, daß sie, nach kurzem Wirken in Florenz, 1872 an das Coventgarden-Theater in London berufen wurde. Der Erfolg ihres Auftretens war ein so entscheidender, daß sie London nicht mehr verließ. Als gefeierte Primadonna gehörte sie zwei Jahrzehnte der dortigen Bühne an, seit 1878 mit dem Pächter des Theaters, Ernest Gye, vermählt, und unternahm Gastspiele nach Paris, Berlin, Petersburg und Amerika, die ihrem Namen Weltruf verschafften. Die edle, pastose Stimme war von blendender Schönheit und, wie die ganze Persönlichkeit der Sängerin, von weichem, sympathischem Wesen. In England tritt Frau A. noch im Konzertsaal auf und ist als ausgezeichnete Oratoriensängerin geschätzt.

*__d'Albert__, Eugen, der bedeutendste Pianist der Gegenwart, hochbegabter Komponist und tüchtiger Dirigent, wurde zu Glasgow am 10. April 1864 als Sohn eines Musikers und Tanzmeisters geboren. Auf der National Training School in London war er Freischüler, studierte unter Ernst Pauer Klavier und erhielt für seine außerordentlichen Leistungen 1881 den Mendelssohnpreis. In diesem Jahre spielte der Siebzehnjährige im Kristallpalast das Schumannkonzert und ein eigenes so hervorragend, daß Hans Richter, der gerade in London war, auf ihn aufmerksam wurde und ihn veranlaßte, nach Wien zu kommen. Damit war d'A. die Karriere in Deutschland geöffnet. Er studierte noch zwei Jahre in Weimar bei Liszt und begann dann von Berlin aus, wo er bei seinem Auftreten 1883 das größte Aufsehen erregte, seine Konzertfahrten durch Europa und Amerika, die, von immer steigenden Erfolgen begleitet, ihn bald in die erste Reihe der modernen Pianisten stellten. Mit den größten Meistern des Klaviers teilt d'A. die souveräne technische Beherrschung seines Instrumentes; in den ersten zehn Jahren seines Wirkens trat sogar das Virtuosenhafte in einer die Gesamterscheinung fast beeinträchtigenden Weise in den Vordergrund. Nur intimere Kreise wußten, ein wie genial veranlagter und universell gebildeter Musiker d'A. ist, der schon in frühem Alter im Vomblattspielen und Transponieren der schwierigsten Partituren seinesgleichen suchte. Je älter er aber wurde, um so bedeutender entwickelte sich im Pianisten auch der Künstler; der Techniker trat zurück, immer mehr wurde d'A. ein Denker und Poet am Flügel, und heute steht er in der Darlegung der tiefsinnigsten Werke eines Bach, Beethoven und Brahms fast unerreicht da. Dabei verfügt er, wo er will, wie der eleganteste Salonspieler über die Reize des Anschlages und des kapriziös-anmutigen Vortrages.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".







Sigrid Arnoldson-Fischhof. — Josephine von Artner.

Hand in Hand mit dieser Verinnerlichung des ausübenden Künstlers ging die Entwickelung des schaffenden. Schon die „Suite" (op. 1) und das erste Konzert für Klavier zeigten ein starkes Talent, das in den folgenden Werken: der Symphonie in F, den Ouvertüren zu „Hyperion" und „Esther", dem zweiten Konzert in E, in Chorwerken und Liedern immer bedeutsamer hervortrat. Nachdem er vorübergehend an der Weimarer Bühne auch als Kapellmeister tätig war, hat sich d'A. fast ausschließlich der Oper zugewendet. Es entstanden die musikalischen Dramen „Der Rubin", „Gernot", „Ghismonda", „Der Improvisator", „Kain", „Tiefland" (1903), „Tragaldabas" (1907), „Izeïl" (1909), „Die verschenkte Frau" (1912) und die komischen Einakter „Die Abreise" und „Flauto solo". Weiteste Verbreitung fand in umgearbeiteter Fassung seit etwa 1906 „Tiefland", einer der größten Opernerfolge der Neuzeit. d'A. lebt auf Reisen oder in seiner Villa am Lago maggiore.

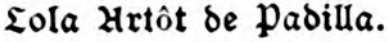
*d'Andrade, Francesco, ausgezeichneter Baritonist und Bühnenkünstler geb. 1859 in Lissabon. Seine gesanglichen Studien leiteten Miraglia und Ronconi in Mailand. Er bildete seine nicht große, aber besonders edle, klangvolle und modulationsfähige Stimme nach den Prinzipien der bewährten italienischen Traditionen aus und eignete sich eine vollkommene technische Meisterschaft an. d'Andrade ist vorwiegend ein dramatischer Künstler; seine Gesangskunst dient ihm nur als Mittel zur Charakteristik seiner Gestalten, und einen wesentlichen Anteil an seinen Erfolgen hat immer der intelligente und südlich temperamentvolle Schauspieler. Seine hervorragendsten Rollen sind der Rigoletto, der Luna, der Renato, vor allem aber der Don Giovanni, seine unbestrittene Meisterleistung, in der er durch seine Auffassung vorbildlich gewirkt hat. In neuerer Zeit wendet sich d'Andrade dem deutschen Repertoire zu, für das er das Studium der deutschen Sprache ernsthaft betrieben hat. Beständige Gastspielreisen haben ihn durch Italien, Rußland, England, Spanien, Holland und Schweden geführt; vielleicht ist er aber nirgends so gefeiert worden als in Deutschland, besonders in Berlin, wo er seinen dauernden Wohnsitz genommen hat und sich zuweilen noch in Konzerten hören läßt.

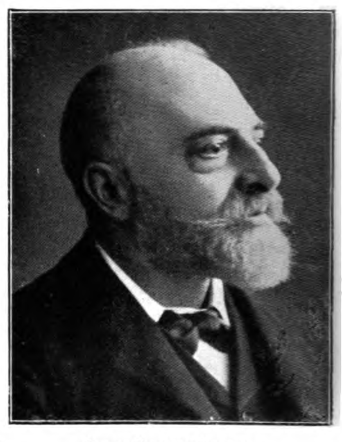
Anger, Moric, Kapellmeister des böhmischen Nationaltheaters in Prag, geb. 12. März 1844 in Schüttenhoffen (Böhmen), wurde 1868 auf Empfehlung Smetanas Kapellmeister in Pilsen. Hier dirigierte er die Uraufführung der „Verkauften Braut". Dann war er Hofkapellmeister in Ischl. 1873 am Ringtheater in Wien, 1875 in Olmütz, 1876 in Graz; 1881 kam er in die leitende Stellung in Prag. A. hat eine Operette, verschiedene Einlagen komponiert und ist mit Begeisterung für die Wagnerbewegung eingetreten.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Lola Artôt de Padilla.





Leopold von Auer.

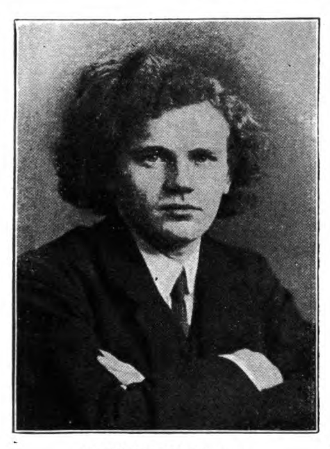
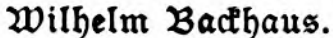
* **Ansorge, Konrad**, Pianist, geboren in Buchwald bei Liebau i. Schl. am 15. Okt. 1862, studierte am Konservatorium zu Leipzig, und schloß sich darauf an Liszt in Weimar an. Seit Jahren hat A. auf Konzertreisen, die durch ganz Deutschland und bis Amerika sich erstreckten, den Ruf eines technisch virtuosen und musikalisch ungewöhnlich interessanten Spielers erworben. A. liebt es, sich in besonders schwierige Aufgaben zu vertiefen und weiß auch bekannten Stücken neue Seiten abzugewinnen. Als schaffender Tonkünstler ist A. mit Kammermusik und namentlich mit Liedern hervorgetreten, in denen er die Erzeugnisse der modernsten Lyrik der Liedkomposition zu erobern versucht hat. A. lebt in Berlin.

* **Arnoldson-Fischhof, Sigrid**, hervorragende dramatische Gesangskünstlerin (Sopran), geboren am 20. März 1869 in Stockholm, studierte bei Mme. Artôt in Berlin und war in Paris Schülerin von Maurice Strakosch. Auf Gastspielreisen, die sie nach allen größeren Städten Europas und Amerikas unternahm, ist sie als Vertreterin der italienischen Schule, speziell des kolorierten Gesanges, aufs vorteilhafteste hervorgetreten. Ihre liebliche und graziöse Erscheinung, ihre schöne und sympathische Stimme, die in allen Lagen ausgeglichen ist und eine virtuose Gesangstechnik verschafften ihr bedeutende Erfolge in Rollen, wie Mignon, Rosine u. s. w., doch auch dramatische Partien (Carmen, Tatjana 2c.) finden in ihr eine talentvolle Interpretin. S. A., die Gattin Alfred Fischhofs, eines Neffen des Wiener Konservatoriumsdirektors F., lebt in Paris, gehört aber alljährlich der Petersburger Oper einige Monate an und war auch bis vor kurzem in Deutschland ein gern gesehener Gast.

* **Artner, Josephine v.**, Bühnensängerin (Sopran), geb. 10. Nov. 1870 in Prag, war Schülerin von Prof. Neß (Gesang) und Anton Door (Klavier). Von Leipzig kam sie an die Wiener Hofoper und wirkt jetzt am Stadttheater in Hamburg. Ihre Mitwirkung in Bayreuth und London, sowie ihr Auftreten in Konzerten, trugen dazu bei, ihren Namen bekannter zu machen. Trat 1908 von der Bühne zurück.

* **Artôt de Padilla, Lola**, Opernsängerin, Tochter der einst gefeierten Primadonna Désirée A., erhielt ihren Unterricht von der Mutter. Sie begann in Paris mit Konzerten und ging dann, auch an den Bühnen gastierend, nach Christiania, Stockholm, Kopenhagen, Warschau. In Deutschland debutierte sie als Mignon am Wiesbadener Hoftheater. Nachdem sie in Paris der Opéra comique angehört hatte, wirkte sie 1905—08 an der Komischen Oper in Berlin als Vertreterin jugendlich-lyrischer Partien und gewann das Publikum durch ihre liebliche Erscheinung nicht weniger als durch ihre feine Gesangskunst.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".


Wilhelm Backhaus. Alex. Ritter von Bandrowski.

L. A. ist ein Sprachtalent. Sie singt fast alle Rollen in der Originalsprache und trägt ihre Lieder in norwegischer, dänischer, schwedischer, griechischer, baskischer u. s. w. Mundart vor. Seit 1910 ist sie Mitglied der Kgl. Oper in Berlin.

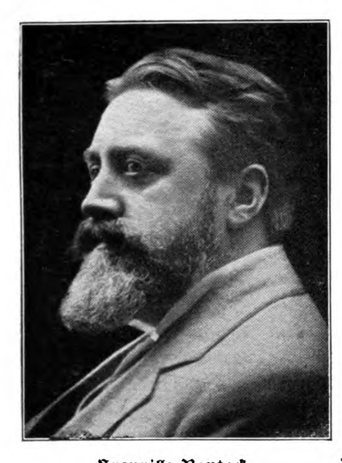
***Auer**, Leopold v., einer der namhaftesten Schüler Joachims, wurde in Veszprém in Ungarn am 7. Juni 1845 geboren. Bevor er 1861 zu seinem Meister nach Hannover ging, hatte Jakob Doet in Wien die Studien des auf dem Pester Konservatorium vorgebildeten jungen Künstlers geleitet. Von 1864 ab war A. als Konzertmeister tätig, zuerst in Düsseldorf, dann 1866—68 in Hamburg. Seitdem lebt A. in St. Petersburg als Professor am kaiserl. Konservatorium, und seit 1872 als Solist des Hoftheaterorchesters. In den Jahren 1887—1892 dirigierte A. die Symphoniekonzerte der kaiserl. russischen Musikgesellschaft.

Aulin, Tor, hervorragender schwedischer Geiger, geboren am 10. Sept. 1866 in Stockholm, ist ein Schüler Emile Saurets und als Komponist Philipp Scharwenkas in Berlin. Seit 1889 ist er Konzertmeister der kgl. Hofoper in Stockholm, 1887 gründete er das „Streichquartett Aulin", das alljährlich nicht nur in Skandinavien, sondern auch in Rußland und Deutschland erfolgreiche Konzertreisen unternimmt. A. erfreut sich auch als Virtuose eines bedeutenden Rufes.

Bachrich, Sigismund, Violinist, geb. am 23. Jan. 1841 in Zsambokreth in Ungarn, besuchte das Konservatorium in Wien und war Schüler von Böhm. Kurze Zeit wirkte er als Dirigent an einer kleinen Bühne und ging dann nach Paris. Hier lebte er Jahre hindurch in untergeordneten Stellungen; erst nach seiner Rückkehr nach Wien gelang es ihm, künstlerisch bedeutsam hervorzutreten. B. wurde Bratschist im Hellmesberger-Quartett, und gehörte dieser Vereinigung zwölf Jahre lang an, trennte sich dann aber von seinen Genossen und trat in das neugebildete Rosé-Quartett ein. B. wird in Wien als Geiger sehr geschätzt; er ist Mitglied des Philharmonischen und des Hofopernorchesters und Lehrer am Konservatorium.

***Backhaus**, Wilhelm, hochbegabter Klaviervirtuose, geb. 26. März 1884 in Leipzig, ein Schüler Aloys Reckendorfs und Jadassohns, studierte später bei Eugen d'Albert in Frankfurt a. M. Eine kraftvolle, glänzende Technik und eminente musikalische Begabung zeichnen ihn aus. Wohin er auf seinen Konzertreisen kam, in Deutschland nicht weniger als in England und Frankreich, blieb ihm ein ungewöhnlicher Erfolg treu, so daß er schon jetzt zu den bedeutenden Pianisten der Gegenwart gezählt wird. 1905 gewann er in Paris den Rubinsteinpreis. B., der bereits für größere Tourneen durch Rußland, Spanien, Italien, die Riviera und Amerika verpflichtet ist, lebt in London. In den

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"



Granville Bantock.



Heinrich Barth.

Sommern 1907 und 1908 leitete er die Meisterkurse am Konservatorium in Sondershausen.

* **Bandrowski**, Alexander, Ritter von, Tenorist, geb. 22. April 1860 in Lubaczow in Galizien, studierte bei Sangiovanni in Mailand und Luigi Salvi in Wien. v. B. gastierte als Opern- und Konzertsänger in Wien, Berlin, München, Dresden, London, Warschau 2c., und lebt in Frankfurt a. M.

* **Bantock**, Granville, Komponist, geb. 7 Aug. 1868 in London, Schüler der Royal Academy of Music, machte 1895—96 eine Reise um die Welt. Wurde 1900 Direktor der Musikschule in Birmingham, wurde 1909 zum Master of Art ernannt und lebt in Birmingham als Professor der Musikfakultät der dortigen Universität.

Barcewicz, Stanislaus, hervorragender Violinvirtuose, geboren 16. April 1858 in Warschau, war Schüler des Moskauer Konservatoriums unter Hrimaly und Laub. Während der 90er Jahre konzertierte er mit großem Erfolg in Deutschland und Oesterreich. B. lebt jetzt in seiner Heimat und hat sich auch der Lehrtätigkeit zugewendet.

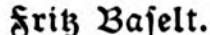
* **Barth**, Heinrich, geb. am 12. Juli 1847 in Pillau bei Königsberg in Ostpreußen erhielt seine erste Ausbildung in Potsdam von L. Steinmann, seinem Adoptivvater. In Berlin studierte er unter Leitung Bülows und Bronsarts und war kurze Zeit auch Schüler von Tausig. 1868 trat er in das Lehrerkollegium des Sternschen Konservatoriums; 1871 wurde er an die kgl. Hochschule für Musik berufen. Schon als Knabe hatte B. durch seine Virtuosität Aufsehen erregt Auch in der Physiognomie des gereiften Künstlers ist die technische Meisterschaft, mit der er die Schwierigkeiten des alten wie des neueren Klavierstiles beherrscht, ein hervorstechender Zug geblieben. Dazu gesellte sich aber eine Vertiefung des musikalischen Empfindens, die weniger in der Leidenschaftlichkeit als in der Objektivität und der Vornehmheit seiner Wiedergabe sich kund gibt, und die B. ganz besonders zu einem berufenen Interpreten der klassischen Kammermusik stempelt. Als solcher hat er sich in eigenen Veranstaltungen (mit Wirth und Hausmann) wie auch als Partner Joachims und seiner Genossen einen begründeten Ruf erworben. B. ist als Solist namentlich auch in England mit großem Erfolge aufgetreten. Nächst der Wirkung seines Vorbildes verdankt B. die Resultate seiner Lehrtätigkeit seiner künstlerischen und menschlichen Gewissenhaftigkeit. B. ist kgl. Professor und Hofpianist des verstorbenen Kaisers Friedrich.

Barth, Richard, Professor, Violinist und Dirigent, geboren in Großwanzleben bei Magdeburg, war Schüler seines Vaters und des Konzertmeisters Beck in Magdeburg. Er wurde ein ausgezeichneter Geiger, obgleich er infolge eines Unfalles

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Fritz Baselt.





Emma Baumann.

gezwungen war, mit der rechten Hand zu greifen und mit der linken den Bogen zu führen. Nach 2jährigem Studium bei Joachim wurde er Konzertmeister in Münster, von wo er erfolgreiche Kunstreisen unternahm. B. war darauf 7 Jahre tätig als akademischer Musikdirektor und Leiter eines Orchesters und eines Chorvereins in Marburg und folgte 1894 einem Rufe nach Hamburg, wo er sich als Dirigent der philharmonischen Konzerte, der Singakademie und des Lehrergesangvereins eine hochgeachtete Stellung gegründet hat. Von der Leitung der Philharmonischen Konzerte trat er jedoch 1904 zurück. In den Kammermusikabenden der philharmonischen Gesellschaft spielt B. die erste Geige. Er ist ein hervorragender Brahmsinterpret und ein eminentes Gedächtnis befähigt ihn, alle Werke ohne Partitur zu dirigieren. Von eigenen Arbeiten sind ein Streichquartett und Lieder zu nennen.

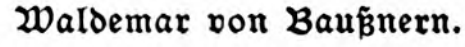
* **Baselt**, Fritz, Komponist und Dirigent, geboren 26. Mai 1863 in Oels in Schlesien, Schüler von Emil Köhler und L. Bußler, lebt seit 1894 als Dirigent verschiedener Gesangvereine und der Orchesterkonzerte des Philharmonischen Vereins in Frankfurt a. M. B. schrieb eine Reihe Spielopern, Operetten und 2 Balletts, wurde aber in weiteren Kreisen hauptsächlich durch seine Männerchöre, Lieder und humoristischen Szenen bekannt.

* **Baumann**, Emma, Sopranistin, herz. sächsische Kammersängerin, geb. 7. April 1855 in Erfurt, empfing ihre künstlerische Ausbildung bei Frau Direktor Seidelmann in Breslau. Ihre Tätigkeit als Koloratursängerin begann sie am Stadttheater in Dortmund. Nach einjähriger Tätigkeit wurde sie von dort aus an das Stadttheater in Leipzig engagiert, dem sie nur noch als Ehrenmitglied angehört. Seit Ostern 1907 Lehrerin am dortigen Kgl. Konservatorium der Musik.

* **Baußnern**, Waldemar v., Komponist, geb. 29. November 1866 in Berlin, studierte, nachdem er den ersten Musikunterricht in Kronstadt, Pest und Wien erhalten hatte, in seiner Vaterstadt bei W. Bargiel und Fr. Kiel an der kgl. Hochschule und Meisterschule der Akademie. Er war darauf als Chordirigent in Mannheim und Heidelberg tätig. Seit 1894 lebte er in Dresden als Dirigent der Singakademie und der Dresdener Liedertafel. v. B's Name wurde zuerst bekannt, als Bülow seinen „Gesang der Sappho" (für Altsolo und Orchester) in einem Philharmonischen Konzerte aufführte. Eine Symphonie, mehrere Ouvertüren, eine „Zigeunersuite" für Streichorchester, Chorkompositionen, Kammermusikwerke und Lieder drangen nur gelegentlich in die Oeffentlichkeit. Dagegen erregte die Erstlingsoper v. B's, das Musikdrama „Dichter und Welt" (Dichtung von Julius Petri), anläßlich ihrer Premiere am Hoftheater in Weimar im Juni 1897 berechtigtes Aufsehen. Seit

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Waldemar von Baußnern.



Josef Bayer.

Herbst 1903 war v. B. Lehrer für Komposition und Partiturspiel am Konservatorium in Köln und wuroe 1908 Direktor der Großherzogl. Musikschule in Weimar.

* **Bayer**, Josef, Komponist und Dirigent, geb. 1852 in Wien, war Schüler des dortigen Konservatoriums, das er in allen Fächern absolvierte. Er schrieb die Operetten „Chevalier von San Marco“, „Menelaus“ und „Fräulein Hexe“; sein eigenstes Gebiet ist jedoch die Tanzmusik. Eine ganze Anzahl von Balletten, von denen „Wiener Walzer“ und „Puppenfee“ die meiste Verbreitung gefunden, bekunden Sinn für Melodik, Wohlklang und prägnante Rhythmik, stehen allerdings hinsichtlich der Erfindung durchaus auf dem Boden des musikalischen Wienertums. B. ist Kapellmeister an der k. k. Hofoper in Wien und Leiter sogenannter „aristokratischer“ Vorstellungen, wie sie in Schönbrunn und anderwärts zuweilen stattfinden.

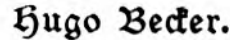
* **Becker**, Hugo, Cellovirtuose, geboren 13. Februar 1864 in Straßburg i. E., war Schüler von Hündinger, Grützmacher, de Swert u. a.; in der Theorie unterrichtete ihn sein Vater, der berühmte Mannheimer Violinvirtuose Jean Becker. In Mannheim war auch der junge Becker als Hofmusiker ein Jahr lang tätig, trat dann in das Quartett seines Vaters (das „Florentiner Quartett“) als Cellist ein und ging mit diesem einige Jahre auf Reisen. 1883—86 war B. Solist des Opernorchesters in Frankfurt a. M. In nahezu ganz Europa ist B. mit außerordentlichem Erfolge aufgetreten. Er erhielt den Titel königl. preuß. Professor und ist großh. bad. Kammervirtuos. Lebt in Berlin.

Becker, Reinhold, Professor, geb. 11. Aug. 1842 in Adorf in Sachsen, lebte längere Zeit als Violinvirtuose in Südfrankreich. Als ihn ein Leiden zwang, das Violinspiel aufzugeben, kehrte er nach Deutschland zurück und widmete sich ganz der Komposition. B. lebt in Dresden, bekannt als Komponist gefälliger Lieder und Männerchöre. Von größeren Werken gelangten seine Oper „Frauenlob“ und „Radbold“ zur Aufführung. Sein „Choral von Leuthen“ gewann 1899 den Kaiserpreis auf dem Männergesangwettstreit in Kassel.

* **Beer-Wallbrun**, Anton, kgl. Professor, Komponist, Pianist und Lehrer an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München. Geboren am 29. Juni 1864 in Kohlberg bei Weiden in der Oberpfalz, studierte in München an der Akademie und lebte dann vielfach auf Reisen, in Berlin, Hamburg, Lübeck, Wien, Dresden, Leipzig, in der Schweiz und in Italien, von wo er 1906 nach München ging. Von seinen Werken sind zu nennen: zwei Opern („Die Sühne“ und „Don Quixotte“), eine Symphonie in E dur, eine „Symphonische Phantasie“, eine „Deutsche Suite“, das Chorwerk „Mahomet“ für Chor, Soli, Orchester und Orgel; ferner Lieder, Kla-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Hugo Becker. Anton Beer-Walbrunn.

vier- und Orgelstücke und zahlreiche Kammermusik.

***Beeth,** Lola, Bühnensängerin (Sopran), geboren 1864 zu Krakau in Galizien, ist Schülerin der Dustmann in Wien und der Viardot-Garcia in Paris. Von Berlin aus, wo sie als jugendlich-dramatische Sängerin zu Bedeutung und Ansehen gelangte, ging sie an die Wiener Hofoper. L. B. ist gastierend auch in Paris, London, Amerika, Rußland, Rumänien, Ungarn ꝛc. mit großem Erfolge aufgetreten und lebt in Berlin.

***Behm,** Eduard, Komponist und Pianist, geb. 8. April 1862 in Stettin, studierte in Leipzig Philosophie und Musik bei Professor Oskar Paul, Weidenbach und Reinecke, später in Berlin bei Härtel, Oskar Raif und kurze Zeit bei Kiel. B. wurde zuerst als Klavierspieler bekannt und machte größere Reisen, u. a. mit Dengremont. 1890 ging er auf Bülows Empfehlung zu Brahms nach Wien, wo er (wie auch in Ischl) den fast täglichen Verkehr mit dem Meister genießen durfte. B. war dann zwei Jahre in Stettin als Dirigent, Klavierlehrer und Kritiker, zwei weitere Jahre in Erfurt tätig und ließ sich darauf in Berlin nieder. Hier lebt er hauptsächlich der Komposition und wirkt häufig in Konzerten als vortrefflicher Begleiter am Flügel mit. Von seinen Kompositionen erhielt eine Symphonie in D moll den Mendelssohn-, ein Klavierkonzert den Bösendorffer-Preis. Seine Oper „Schelm von Bergen" wurde 1899 mit Erfolg in Dresden und Schwerin aufgeführt. B. veröffentlichte ferner eine Ouvertüre, ein Violinkonzert, eine Violinsonate, ein interessantes Klaviertrio, Klavierstücke und fein empfundene Lieder.

***Beier,** Franz, Dr., Dirigent und Musikschriftsteller, geboren am 18. April 1857 in Berlin als Sohn des Stabshornisten und Leiters der Bataillonsmusik des Kaiser Franz Regiments, verdankt seine musikalische Ausbildung dem Kullackschen und dem Sternschen Konservatorium. Schon als 11jähriger Knabe half er durch Tanzspielen am Klavier seinen Eltern in der Sorge für die zahlreiche Familie. Nach absolviertem Abiturientenexamen bezog er zum Studium der Kunstgeschichte und Philosophie die Berliner Universität und wirkte zugleich als Lehrer der Mittelklassen am Sternschen Konservatorium. Das Resultat seiner musikhistorischen Studien, die er unter Ph. Spittas Leitung trieb, war seine bekannt gewordene Doktor-Dissertation, mit der er 1883 in Rostock promovierte: „Joh. Jac. Froberger und seine Suite". 1884 wurde er Musik- und Chordirektor am Stadttheater zu Aachen, im folgenden Jahre am königl. Theater zu Kassel, wo er nach dem Tode Wilh. Treibers, 1899, zum ersten königl. Kapellmeister befördert wurde. Seine Neubearbeitung der Spohrschen Oper „Die Kreuzfahrer" kam als Galavorstellung anläßlich des ersten Männergesang-Wettstreits zu Kassel 1899

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Lola Beeth.



Eduard Behm.

zur Aufführung. Aus der schriftstellerischen Tätigkeit B.s sind außer der erwähnten Dissertation die Broschüre über „Faust's Verdammnis“ von Berlioz, sowie zahlreiche verdienstvolle Einführungen in die Werke des Kasseler Opernrepertoires zu nennen. B. leitet in Kassel auch die Abonnementskonzerte. 1908 wurde er zum königl. Professor ernannt

***Bellwidt**, Emma, Konzertsängerin, geb. 20. Juni 1873 in Lindau i. Bodensee, studierte bei Eduard Bellwidt, dem bekannten Gesangspädagogen, der später ihr Gatte wurde. Lebt in Frankfurt a. M.

***Bender**, Paul, königl. bayr. Kammersänger, geb. 28. Juli 1875 in Driedorf-Westerwald (Hessen-Nassau). Der treffliche Bassist der Münchener Hofoper hat seine Gesangsstudien bei Luise Reß und Baptist Hoffmann in Berlin gemacht. Als Gast in Konzert und Oper ist er in allen größeren Städten Deutschlands, in Wien, Amsterdam, Brüssel und London aufgetreten und hat sich besonders durch seine Mitwirkung bei den Festspielen in Bayreuth ausgezeichnet. B., der in München lebt, ist vielfach dekoriert.

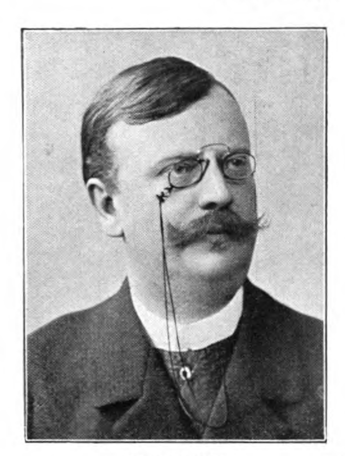
* **Bengell**, Else, Konzertsängerin (Altistin), geb. 4. August 1876 in Heilbronn, erhielt ihre Ausbildung auf dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. und studierte später bei Richard Koennecke in Berlin. Erfolgreiche Konzertreisen führten sie u. a. durch Rußland. E. B. lebt in Berlin.

***Bennat**, Franz, Cellist, geboren am 17. Aug. 1844 in Bregenz, erhielt seine Ausbildung auf dem Konservatorium für Musik in München bei Hypolit Müller und bei Franz Servais in Brüssel. B. ist seit 1864 Mitglied des Münchener Hoforchesters, erhielt den Titel Kammermusiker und wirkt seit 1888 als Violoncellist im „Walter-Quartett“ mit. Er ist ein vortrefflicher Musiker und zeichnet sich durch Größe und Schönheit des Tones aus.

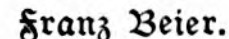
***Berber**, Felix, Violinvirtuose, geboren am 11. März 1871 in Jena, empfing seine musikalische Ausbildung bei Professor A. Brodsky in Leipzig. Er wirkte in England als angesehener Solist, machte Konzertreisen durch Deutschland, Holland und Rußland, und war 5 Jahre Konzertmeister und Führer eines Streichquartetts in Magdeburg. 1898 wurde er erster Konzertmeister am Theater- und Gewandhausorchester in Leipzig. 1908 siedelte er nach Genf über.

***Bergwein**, Marie, Pianistin, geb. 9. Juni 1879 als Tochter eines Fabrikbesitzers in Leitmeritz in Böhmen, erhielt ihren ersten Musikunterricht in ihrer Vaterstadt und studierte kurze Zeit bei Theresa Careño. Ihre ersten Erfolge hatte sie als ausgezeichnete Begleiterin und Kammermusikspielerin, hat sich aber auch in eigenen Konzerten (deren eines Eugen d'Albert dirigierte) wie in den mit Flesch und Petschnikoff gegebenen als Solistin in Berlin wie auswärts einen geachteten Namen gemacht.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Franz Beier.  Emma Bellwidt.

Man schätzt an ihr neben einem soliden technischen Können ihre ungewöhnliche musikalische Begabung und Intelligenz, die sie auch in ihrer Lehrtätigkeit, als Klavier- und Gesangspädagogin, bewährt. Lebt in Berlin.

***Beuer**, Elise, Sopranistin, geboren in Karlsbad in B., wurde in Wien zur Bühnensängerin ausgebildet. Nachdem sie 1 Jahr in Chemnitz und 1 Jahr in Mainz tätig war, gehörte sie seit 1892 dem Stadttheater in Leipzig an. Dort entwickelte sie sich zu einer ersten künstlerischen Kraft und wurde 1899 an das Hamburger Stadttheater engagiert. Trat 1908 von der Bühne zurück.

Bittner, Julius, Komponist, geboren am 9. April 1874 in Wien, machte dort unter Josef Labor seine Studien. Sein Name ist weiteren Kreisen erst 1910 durch die Aufführung seiner Oper „Der Musikant" bekannt geworden. Weitere Werke: „Der rote Grät" (1907), „Der Bergsee" (1911). B. lebt in Wien.

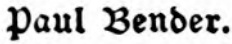
* **Blech**, Leo, Komponist, hervorragender Dirigent, geb. 21. April 1871 in Aachen, widmete sich zuerst 4 Jahre lang dem Kaufmannsstande, wurde dann Schüler von Humperdinck und war 1892—98 in Aachen als Opernkapellmeister tätig. Seit 1899 ist B. als erster Kapellmeister am deutschen Landestheater in Prag. Als Komponist hat er zuerst mit dem Einakter „Das war ich" (Dresden 1902), Aufsehen erregt. 1905 folgte eine größere Oper „Alpenkönig und Menschenfeind" (Text nach Raimund von R. Batka), und 1908 ein komischer Einakter „Versiegelt" (Text nach Raupachs von R. Batka und Pordes-Milo, Uraufführung Hamburg). Auch symphonische Orchesterdichtungen und feinempfundene Lieder zeugen von seiner starken Begabung. B. hat besonders in seinen musikalischen Lustspielen einen Ton angeschlagen, der ihm unter den Komponisten modernster Richtung einen eigenen Platz anweist. Nachdem er in gleicher Eigenschaft mit Auszeichnung am deutschen Landestheater in Prag tätig gewesen, wurde B. im Herbst 1906 an die Berliner Hofoper berufen. Vertretungsweise hat er hier auch Symphoniekonzerte der kgl. Hofkapelle dirigiert.

***Boehe**, Ernst, Komponist, geb. 27. Dez. 1880 in München, ist Schüler von Rudolf Louis und Ludwig Thuille. Als einer der Jüngsten der sogenannten Münchener Komponistenschule erregte er schon Aufsehen durch eine ungewöhnliche Frühreife des formalen Gestaltungsvermögens, wie der Herrschaft über die modernen orchestralen Darstellungsmittel. B. steht im Banne der nachstraußischen Programmusiker, hat aber mit seinem vierteiligen, groß angelegten Werk „Die Odyssee", von der bisher drei Teile veröffentlicht sind, einen bemerkenswerten Beitrag zur zeitgenössischen Orchestermusik geschaffen. Nächst diesen symphonischen Dichtungen sind namentlich interessante Lieder mit Klavierbegleitung

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Paul Bender.





Else Bengell.

bekannt geworden („Stille der Nacht" und „Landung" mit Orchester). B. lebt in Murnau (Oberbayern).

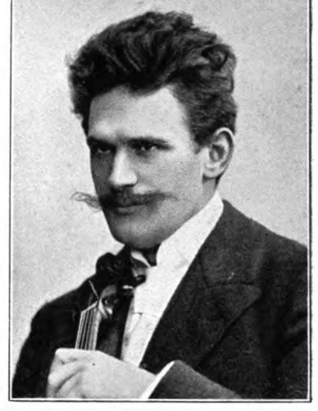
* **Boito**, Arrigo, Komponist und Dichter, geb. 24. Februar 1842 zu Padua, absolvierte seine musikalischen Studien am Mailänder Konservatorium. 1862—69 war er auf Reisen in Paris und in Deutschland, wo er sich mit den reformatorischen Bestrebungen R. Wagners bekannt machte. Als Komponist trat B. mit zwei Kantaten an die Oeffentlichkeit, dann 1868 mit der Oper „Mefistofele", die, anfangs in Mailand abgelehnt, bei späteren Reprisen ihm den Ruf eines geistvollen Tonsetzers begründet hat. Weitere musikdramatische Arbeiten blieben bisher Manuskript; dagegen ist B. als Dichter lyrischer, dramatischer und novellistischer Werke weit fruchtbarer und allgemeiner geschätzt. Er war der intime Freund Verdis, dem er die ausgezeichneten Texte zu „Othello" und „Falstaff" schrieb. B. lebt, vom König von Italien zum Cavaliere ernannt, in Mailand.

* **Borchers**, Gustav, Organist, Dirigent, Komponist und Gesanglehrer, geboren am 18. Aug. 1865 in Woltwiesche, im Herzogtum Braunschweig, besuchte das Konservatorium in Leipzig. Seine Lehrer in der Komposition waren die Professoren Paul und Jadassohn, im Orgelspiel unterrichtete ihn Professor Papperitz, Gesangsstudien trieb er hauptsächlich autodidaktisch, teilweise bei Rebling und Törsleff. Er wirkte drei Jahre in Leipzig als stellvertretender Organist an der Thomaskirche und als Dirigent des Riedelvereins, seit 1896 als Konzertsänger und Gesanglehrer am Nicolaigymnasium. Er gründete auch 1898 ein Seminar für Gesanglehrer und veranstaltet seit 1902 Ferienkurse für Gesanglehrer und Chordirigenten. B. machte sich sehr um die Lehre der Gesangstechnik verdient, verfaßte mehrere kritische und musikalische Aufsätze und komponierte zahlreiche Schul- und Freimaurerlieder usw. 1900—1902 war B. Dirigent der Singakademie in Altenburg und lebt seitdem als Kantor an St. Petri in Leipzig. B. ist Vorsitzender des „Tonwortbundes" und leitet die Ferienkurse für Schulgesang an der Universität in Jena.

Borwick, Leonard, vortrefflicher englischer Pianist, ist in London am 26. Februar 1868 geboren und genoß seine klavieristische Ausbildung bei Klara Schumann in Frankfurt a. M. B., der in England bereits zu den besten Pianisten zählt, ist neuerdings auch in Deutschland mit Erfolg aufgetreten. Sein Spiel zeichnet sich durch Sauberkeit, klare Phrasierung und musikalische Auffassung aus. B. ist ein guter Interpret der Brahmsschen Klaviermusik. Er lebt in London.

Bos, Coenraad V., Pianist, geb. am 7. Dezember 1875 in Leiden (Holland), erhielt auf der dortigen Musikschule den ersten Unterricht. Gleichmäßig begabt

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Franz Bennat.  Felix Berber.

für das Violinspiel wie für das Klavierspiel, entschied er sich für das letztere, als er, 15 Jahre alt, in das Konservatorium nach Amsterdam kam. Hier leitete der ausgezeichnete Röntgen seine Studien und unter ihm bildete sich B. zu einem vortrefflichen Musiker aus. B. ging nach Berlin und wurde hier besonders als geschmackvoller und feinsinniger Begleiter (in den Konzerten von Gura, zur Mühlen und vielen anderen) bekannt, trat aber auch mit Erfolg als Solist auf. Im Verein mit seinen Landsleuten J. M. van Veen (Violine) und J. van Lier (Cello) gründete er das „Holländische Trio". In den regelmäßigen Soireen der drei Künstler kommen hauptsächlich neuere Werke der Kammermusikliteratur zum erstenmal zu Gehör. B. lebt in Berlin.

Bosetti, Hermine (verehel. v. Flick), kgl. bayr. Kammersängerin, geb. 28. September 1875 in Wien, studierte dort Gesang bei Frau Jäger-Wlczek. Ihren Ruf als Bühnensängerin erwarb sie sich in München, dessen Hofoper sie als eines der renommiertesten Mitglieder angehört.

***Bossi**, Enrico, Komponist, geboren am 25. April 1861 zu Salò am Gardasee, als Sohn eines Organisten. Mit 10 Jahren kam er in die Klavierklasse des Liceo musicale von Bologna und legte später auf dem Konservatorium in Mailand den Grund zu seiner umfassenden musikalischen Bildung, die ihn heute auf allen technischen Gebieten als unbedingten Meister erscheinen läßt. Bis 1881 studierte er noch unter Dominicetti und Ponchielli Komposition, während er schon 1873 als Klavierspieler in London aufgetreten war. 8 Jahre war er dann Organist am Dom zu Como und schrieb Messen, Motetten und andere Kirchenmusik. Daneben widmete er sich der Oper. Dem 1881 schon auf dem Konservatorium aufgeführten Einakter „Paquita" folgten in Como die Opern „l'Angelo della Notte" und „Il Veggente", letztere 1890 in Mailand aufgeführt. Im selben Jahre siedelte B. als Lehrer an das Konservatorium in Neapel über. Hier schrieb er mit Tebaldini sein „Metodo di Studio per l'Organo moderno", das grundlegende Werk für den Orgelunterricht in Italien, und zahlreiche Kompositionen für Orgel, Klavier und andere Instrumente, Chorwerke und eine Messe im Paläftrinastil, die im Pantheon zu Rom aufgeführt wurde. 1895—1902 war B. Direktor des Liceo Benedetto Marcello und Leiter der Società dei Concerti in Venedig. Hier entstand das Werk, das ihn mit einem Schlage in Deutschland berühmt machte, „Canticum canticorum". Seit 1902 ist er Direktor des Liceo musicale und der Società del Quartetto in Bologna. Sein jüngstes großes Werk „Das verlorene Paradies" erlebte seine Uraufführung 1903 durch den Oratorienverein in Augsburg unter Prof. Weber. B. arbeitet gegenwärtig an einer Oper für die Skala.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Marie Bergwein.



Elise Beuer.

*__Bötel__, Heinrich, beliebter Bühnentenor, wurde am 6. März 1858 in Hamburg geboren, wo sein Vater Fuhrwerkbesitzer war. Dieser Umstand erzeugte die Fabel, B. sei, wie einst Wachtel, vom Kutschbock auf die Bühne gekommen. Seine Ausbildung verdankt er der Initiative des findigen Direktors Pollini, der auf seine stimmliche Begabung aufmerksam geworden war, ihm Unterricht erteilen ließ und für sein weiteres Fortkommen sorgte. B. trat zuerst in Hamburg als Manrico auf und machte nicht geringes Aufsehen; bald wurde er aus einer Lokalgröße zu einem Sänger von Weltruf. B., der nur eine beschränkte Anzahl von Rollen beherrschte, erzielte seine Erfolge hauptsächlich durch die ungewöhnlich glänzende und ausdauernde Höhe, die ihm gestattet, seine berühmten hohen C's verschwenderisch zu Gehör zu bringen. Er ist dem Hamburger Stadttheater lange treu geblieben, unternimmt aber jetzt nur noch Gastspielreisen.

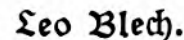
__Brandt__, Marianne (eigentlich Marie Bischof), eine der allerbedeutendsten dramatischen Sängerinnen, wurde am 12. Sept. 1842 in Wien geboren. Sie besuchte hier das Konservatorium und war Schülerin der Frau Marschner. Nachdem sie an den Bühnen von Olmütz, Klagenfurt und Graz gesungen hatte, kam sie 1868 nach Berlin und gehörte der Hofoper bis 1886 als erste Altistin an. Es war die Zeit, in der bedeutende Namen dem Berliner Ensemble einen besonderen Glanz verliehen, und M. B. hat wesentlich dazu beigetragen, diese Periode zu einer Blütezeit für das Institut zu gestalten. Sie war eine Darstellerin größten Stiles, genial und schöpferisch in ihrer Auffassung, eine Sängerin von hinreißendem Temperament, deren phänomenale Stimmittel ihr auch die Durchführung von Sopranpartien gestatteten. An ihren Fidelio, an ihre Gestalten in den Opern Glucks, Spontinis, Verdis, Meyerbeers, Webers und Wagners knüpfen sich unvergeßliche Erinnerungen. M. B., die in Berlin die Brangäne (1876) kreiert hatte, sang 1882 in Bayreuth die Kundry. Sie war später dann noch einige Zeit an der Oper in New York tätig, bevor sie sich von der Oeffentlichkeit zurückzog. M. B. lebt in Wien.

__Braunfels__, Walter, Komponist, geb. 19. Dezember 1882 in Frankfurt a. M., studierte nach Absolvierung des dortigen Gymnasiums die Rechte in München, ging 1902 nach Wien zu Leschatitzky und lebt seit 1903 in München, wo er, ein Schüler Thuilles, bald bedeutsam unter der jungmünchnerischen Tonsetzerschule hervortrat. Sein bedeutendes Talent, aber auch seine stark sezessionistische Haltung bekundeten Klavierstücke, ein Quartett, das Chorwerk „Offenbarung Johannis" (Zürich 1912) und die 1909 in Karlsruhe aufgeführte Oper „Prinzessin Brambilla".

*__Brecher__, Gustav, Dirigent und Kom-



Leo Blech.





Ernst Boehe.

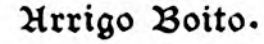
ponist, geboren 5. Februar 1879 in Eichwald bei Teplitz (Böhmen), absolvierte das Nicolaigymnasium in Leipzig, wo Gustav Schlemüller, Jadassohn und Rich. Hofmann seine musikalischen Lehrer waren. 1896 erlebte seine symphonische Dichtung „Rosmersholm" ihre Erstaufführung durch Richard Strauß im Leipziger Lisztverein, in dem auch das Jahr darauf sein Debüt als Dirigent stattfand. 1898 wurde er Korrepetitor am Leipziger Stadttheater und bekleidete 1901 dieselbe Stellung an der Wiener Hofoper, wo er zugleich als Kapellmeister tätig war. 1902 ging Br. als erster Kapellmeister an das Stadttheater in Olmütz und 1903 auf Richard Strauß' Empfehlung in gleicher Eigenschaft nach Hamburg. Dort gestaltete sich seine Tätigkeit sofort zu einer selbständigen, und sein Ruf als künstlerisch feinsinniger und persönlich empfindender Dirigent verbreitete sich schnell. Seine Aufführungen, im besonderen die von ihm geleiteten Premieren neuer Werke machten von sich reden, und 1910 wurde er an die Sommeroper nach Berlin berufen. Seit 1912 bekleidet er nach Lohses Abgang das Amt des obersten musikalischen Leiters der Kölner Oper. Br. hat verschiedene musikschriftstellerische Arbeiten (unter anderen über R. Strauß) veröffentlicht, eine Studie über Operntexte, ferner Lieder und Orchesterwerke, unter denen die symphonische Phantasie „Aus unserer Zeit" an erster Stelle zu nennen ist.

* **Breitner**, Ludovic, französischer Pianist und Komponist, geb. am 22. März 1855 in Triest, widmete sich auf dem Konservatorium in Mailand dem Musikstudium. Seine spezielle Ausbildung zum Pianisten verdankt er Rubinstein und Liszt. B. wurde in Paris der Begründer der Konzerte „la Gallice" und der Philharmonischen Gesellschaft. In den meisten Konzertsälen Europas ist er als Solist erfolgreich aufgetreten. B. ist chevalier de la Légion d'Honneur, officier de l'Instruction Publique, chevalier de l'ordre Royal d'Espagne Charles III etc., auch in Deutschland bekannt. Die Konzerte, in denen B. in Berlin und anderen Städten als Solist aufgetreten ist, bestätigten vollauf den Ruf, der ihm voranging. Das Spiel B.s ist in jeder Beziehung hochinteressant und stellt auch die Wirkungen der glänzendsten technischen Meisterschaft in den Dienst einer auf das Innere gerichteten mitschöpferischen Phantasie. Dasselbe Ringen nach selbständigem und wahrhaftigem Ausdruck zeigen B.s Kompositionen, von denen bisher Liedercyklen und Musik zu Goethes „Wilhelm Meister" bekannt geworden sind.

Brema, Marie, Sopranistin, geboren von deutschen Eltern in England, trat nach kurzem Studium zuerst in den Popular-Concerts in London auf. In Oxford spielte sie, um schauspielerische Routine zu erlangen, die Adrienne Lecouvreur. Ihr erster Erfolg auf der Opernbühne war 1891

* Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Arrigo Boito.

Gustav Borchers.

die Lola in Mascagnis Cavalleria, die sie im Shaftesbury-Theater sang. Es folgte Glucks Orpheus und im nächsten Jahre die Guinevere in Bembergs „Elaine“ in der italienischen Oper. Konzerte und Operntourneen machten ihren Namen bekannt auch auf dem Kontinent, wo sie 1897 sich erfolgreich an den Bayreuther Festspielen beteiligte.

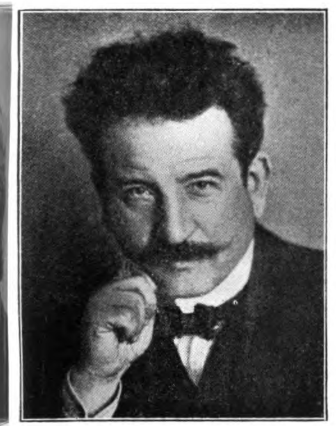
* **Breton**, Tomás, spanischer Komponist, geb. 29. Dez. 1850 in Salamanca, bildete sich zuerst in seiner Vaterstadt zum Violinisten aus, besuchte dann 1865—72 das Konservatorium in Madrid, wo er unter der Leitung Arrieta Laurents auch Komposition studierte. B. war dann lange Konzert- und Theaterdirigent. Er schrieb Opern und Operetten (Zarzuelas: „La Verbena de la Paloma“, „El Domingo de Ramos“, „Los Amantes de Ternel“ u. a.), von denen namentlich die letzteren seinen Namen berühmt gemacht haben. B. lebt in Madrid.

Breuer, Hans, Tenorist, geboren 1869 in Köln als Sohn des Dombildhauers Peter B., widmete sich zuerst dem kaufmännischen Beruf. Seine musikalische Ausbildung erhielt er unter Stolzenberg auf dem Kölner Konservatorium. Auf seine gesangliche und dramatische Begabung aufmerksam gemacht, zog ihn Julius Kniese nach Bayreuth und übernahm seine weitere Ausbildung. B. betrat hier die Bühne, zuerst in kleineren Rollen und übernahm dann 1896 mit großem Erfolge die Rolle des Mime, später auch die des David in den „Meistersingern“.

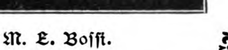
* **Brode**, Max, Violinist, wurde am 25. Februar 1850 zu Berlin geboren. Schon als Knabe erregte er durch seine große Befähigung für die Violine die Aufmerksamkeit von Paul Mendelssohn-Bartholdy (Bruder des Felix), der ihn erziehen und ausbilden ließ. Von 1863—74 besuchte er das Sternsche Konservatorium in Berlin, das Leipziger Konservatorium und die Berliner Hochschule. Seine Lehrer waren de Ahna, David und Joachim, nebenbei trieb er Komposition und Klavierspiel unter Leitung von Geyer, Richter, Hauptmann und Kiel. Nach erfolgtem Debüt in Frankfurt a. M. trat er mit großem Erfolge in Wien, Aachen, Berlin, Stuttgart, Königsberg u. a. O. auf. Ein nervöses Fingerleiden zwang jedoch den Künstler, schon nach einem Jahr die Solistenlaufbahn aufzugeben. Von Augsburg, wo er als erster Violinlehrer am Konservatorium wirkte, ging er nach Königsberg i. Pr. und rief dort Symphoniekonzerte ins Leben, deren Dirigent er noch zur Zeit ist. Seit 1895 hält er als akademischer Musiklehrer und Professor an der Albertusuniversität Vorlesungen über Musikgeschichte und Kompositionslehre. In den von ihm veranstalteten Quartettsoireen, die sich in Königsberg großer Beliebtheit erfreuen, tritt er noch hin und wieder als Solist auf.

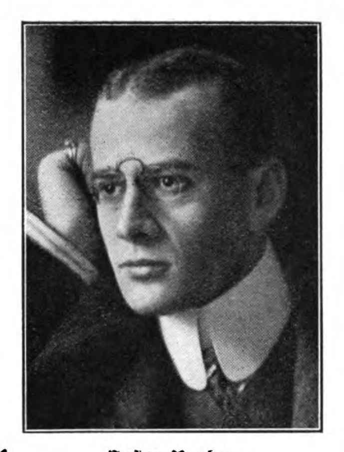
Brodsky, Adolf, Violinvirtuose, geb.

Vergleiche auch Künstler-Lexikon“.



M. E. Bossi.





Gustav Brecher.

zu Taganrog in Rußland am 21. März 1851, wurde auf Kosten eines wohlhabenden Bürgers in Wien bei Hellmesberger ausgebildet. B. war Mitglied des Hellmesberger Quartetts und trat auch in das Hofopernorchester ein. Er unternahm eine größere Konzertreise, die ihn nach Moskau führte, und hier studierte er noch einmal einige Zeit bei Laub. B. wurde dann Nachfolger Hrimalys am Konservatorium. Von Moskau ging er nach Kiew und wirkte dort als ständiger Dirigent der Symphoniekonzerte. Dann konzertierte er auf Reisen in London, Wien, Paris mit vielen Erfolgen, bis er 1883 Professor am Leipziger Konservatorium wurde. Zur Zeit ist B. in New York tätig.

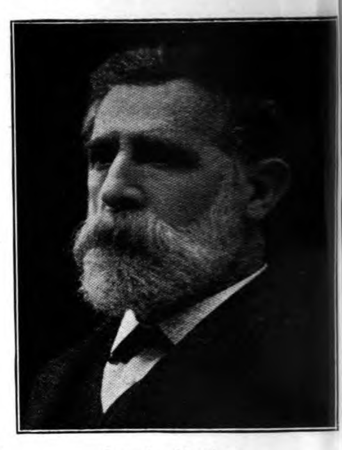
Bronsart, Hans v., Sohn des Generalleutnants Bronsart v. Schellendorf, geb. 11. Februar 1840 in Berlin, nahm während seiner Universitätsstudien Theorieunterricht bei Dehn. Er ging dann zu Liszt nach Weimar und bildete sich zu einem hervorragenden Pianisten aus. Nach mehrjährigen Konzertreisen durch Deutschland, Frankreich und Rußland lebte B. 1860—62 als Dirigent der Euterpe-Konzerte in Leipzig. 1865 kam er auf ein Jahr nach Berlin und leitete als Nachfolger Bülows die Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" Seit 1867 Intendant des Hoftheaters zu Hannover, nahm er 1887 die Stellung eines Hofmusikintendanten in Weimar an und lebt jetzt in München. Von Bedeutung sind seine Kompositionen für Klavier; ein Konzert (in Fis-moll) und das G-moll-Trio werden noch heute viel gespielt. Ferner sind eine Kantate „Christnacht" und die „Frühlingsphantasie" für Orchester zu nennen.

Bronsart, Ingeborg von, geb. Starck, geb. 24. August 1840 in Petersburg, Gattin des vorigen, war gleichfalls Schülerin von Liszt und eine gute Pianistin. Sie ist eine der musikalisch begabtesten Frauen, die mit Erfolg auch schöpferisch tätig war. Ihre Opern „Die Göttin zu Sais", „Jery und Bätely" und „Hjarne" kamen auf den Bühnen von Hannover, Dessau und Berlin zur Aufführung.

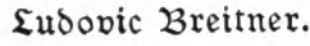
Bruch, Max, Dr., Komponist, ist am 6. Januar 1838 zu Köln a. Rh. geb. Als elfjähriger Knabe komponierte er bereits größere Werke, und in seiner Vaterstadt wurde eine Symphonie des Vierzehnjährigen öffentlich aufgeführt. Diese Frühreife war bei B.'s starker, ursprünglicher musikalischer Begabung durchaus natürlich und die Basis einer reichen, stetig sich steigernden Produktionskraft. B. darf als einer der wenigen geborenen Komponisten der Neuzeit gelten. Als Kind von seiner Mutter, der ihrer Zeit geschätzten Sängerin und Musiklehrerin Almenräder, unterrichtet, erhielt er seine weitere Ausbildung auf dem Kölner Konservatorium und später in Leipzig bei Carl Reinecke. In der Komposition war B. hauptsächlich der Schüler

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"





Ludovic Breitner.



Tomás Breton.

Ferdinand Hillers. Sein Leben gestaltete sich recht unstet. Nachdem das Stipendium der Mozartstiftung, das ihm seine Aufsehen erregende Begabung eingetragen hatte, abgelaufen war, lebte er bis 1861 als Musiklehrer in Köln. In diese Zeit fällt sein erster dramatischer Versuch, die Musik zu Goethes Singspiel „Scherz, List und Rache". Dann ging B. auf Reisen — er war auch ein vortrefflicher Klavierspieler — bis er sich, nach kürzerem Aufenthalte in den größten Musikstädten Deutschlands, vorübergehend in Mannheim niederließ. Hier entstand die Oper „Loreley", der ein ursprünglich für Mendelssohn geschriebener Text von Geibel zugrunde liegt, und die 1863 in Mannheim aufgeführt wurde. In den Jahren 1862—64 schrieb B. aber auch seine ersten Chorwerke, darunter den „Frithjof" (für Männerchor, Soli und Orchester), sein vielleicht eigenartigstes Werk, das ihn mit einem Schlage berühmt machte. Einen gleich sensationellen, allgemeinen Erfolg erlebte B. nur noch einmal mit seinem ersten Violinkonzert, das während seines Aufenthaltes als Musikdirektor in Koblenz (1865—67) entstanden war. Vorher hatte er wieder längere Reisen unternommen, um seine Kompositionen bekannt zu machen; sie führten ihn durch Deutschland, Frankreich und Belgien. Nach kurzer Tätigkeit als Hofkapellmeister in Sondershausen weilte B. 1871—73 in Berlin; von da bis zu seiner Berufung als Leiter des Sternschen Gesangvereins, nach Stockhausens Abgang im Jahre 1878, lebte er meist in Bonn. 1880 ging er nach Liverpool und übernahm die Direktion der Philharmonic Society, nachdem er sich kurz vorher mit der Sängerin Tuczek vermählt hatte. Doch auch in dieser Stellung verblieb B. nicht lange; 1883 finden wir ihn als Leiter der Konzerte des „Orchestervereins" in Breslau, und 1890 verlegte er seinen Wohnsitz wieder nach Berlin. 1892 wurde ihm eine „Meisterschule" der Kompositionsabteilung an der kgl. Akademie übertragen. B. lebt seitdem, lehrend und komponierend, in dem Vororte Friedenau, im Kreise seiner Familie. Wer das Glück hat, ihm nahe zu stehen, schätzt in dem Meister zugleich den geistvollen, vielseitig gebildeten Menschen. B.'s Schwerpunkt liegt in der Chormusik. Seine Hauptwerke auf diesem Gebiete sind außer dem „Frithjof" der „Odysseus" (1873) und der „Achilleus" (1885), in gewisser Beziehung auch „Das Lied von der Glocke" (1878), das außerordentlich volkstümlich gehalten ist. Von früheren Arbeiten ist außerdem „Schön Ellen" zu nennen mit seiner charakteristischen Verwendung eines schottischen Originalthemas, von späteren „Das Feuerkreuz", „Moses", „Gustav Adolf" und „Damajanti" (1904). Wie das erste Violinkonzert in G-moll, gehört auch das zweite in D-moll zu den Lieblingswerken aller Violinvirtuosen; ein drittes wurde weniger populär. In diesen Konzerten hat B. Muster-



Max Brode.



August Bungert.

beispiele geschaffen, die zu den bedeutendsten ihrer Gattung gehören. Das Verzeichnis seiner Werke weist ferner eine zweite Oper „Hermione" (1872 in Berlin aufgeführt), drei Symphonien und Teile einer Messe auf. Für Klavier hat B. nur wenig, dagegen eine Reihe zum Teil viel gesungener Lieder veröffentlicht. Im allgemeinen ist seiner Musik große Natürlichkeit nachzurühmen und eine Meisterschaft der Form und der kompositorischen Technik, wie sie nur selten vorkommt. Eigentümlich ist ihm der Sinn für Schönheit des Klanges, der sich freilich nicht immer von Tonschwelgerei und Weichlichkeit frei gehalten hat. An der neueren Entwicklung der Musik, die in Deutschland von Liszt und Wagner ihre Richtung empfing, hat B. nicht teilgenommen; abseits blieb er auf seinem, im Anschluß an die Romantiker, im besonderen an Mendelssohn gewonnenen Standpunkte stehen. Unter seinen Werken werden zum mindesten der „Frithjof", der „Odysseus" und das erste Violinkonzert bleibenden Wert behalten. B. ist kgl. Professor und Mitglied des Senats der kgl. Akademie der Künste.

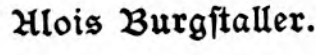
Brückner, Oscar, ausgezeichneter Cellist, geb. 2. Januar 1857 in Erfurt, Schüler von Grützmacher sen. und Felix Dräsicke in Dresden, machte erfolgreiche Konzertreisen durch Deutschland, Holland und Rußland. In Strelitz wurde er zum großherzogl. Kammervirtuosen, in Wiesbaden, wo er seit 1889 Solocellist des königl. Theaterorchesters ist, zum königl. Konzertmeister ernannt. Solostücke und instruktive Arrangements für Cello, Lieder und Klaviersachen legen Zeugnis für seine kompositorische Begabung ab.

Bruneau, Alfred, französischer Komponist und Kritiker, geboren am 3. März 1857 in Paris, bildete sich theoretisch und als Violoncellist auf dem dortigen Konservatorium aus, 1881 gewann er den Römerpreis und debütierte 1887 mit einer lyrischen Oper „Kerim". Von seinen dramatischen Werken, die nach Stoffen seines Freundes Emile Zola gearbeitet sind: „Le Rêve", „Messidor" und „l'Attaque du Moulin" hat das letztere (1893 an der Komischen Oper) den meisten Erfolg gehabt. B. ist auch mit einer Ouvertüre und anderer Konzertmusik hervorgetreten. Im „Figaro" versieht er als Nachfolger Darcours' mit Geist und Sachkenntnis das Amt des musikalischen Kritikers. B. ist Ritter der Ehrenlegion und lebt in Paris.

***Bungert**, August, geb. am 14. März 1846 in Mühlheim a. d. R., erhielt seine musikalische Ausbildung zunächst in seiner Vaterstadt von Kufferath, dann auf dem Kölner Konservatorium, wo Professor Seiß sein Lehrer im Klavierspiel war. 1862—68 lebte B. unter kümmerlichen Verhältnissen in Paris, setzte aber seine Studien am Konservatoire bei Mathias fort, einem Schüler Chopins, der sich für ihn interessierte. Zugleich begann er als Komponist, haupt-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Alois Burgstaller.



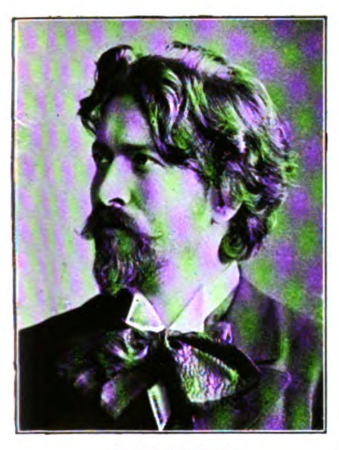
Karl Burrian.

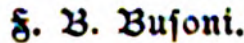
sächlich aber als Pianist in die Oeffentlichkeit zu treten. Vier Jahre lang war er darauf als Musikdirektor in Kreuznach tätig und rief dort einen gemischten Gesangverein ins Leben. 1873 wendete er sich nach Berlin und fand hier Förderung durch Friedrich Kiel, bei dem er nochmals Kontrapunkt studierte. Von Bedeutung wurde für ihn seine Bekanntschaft mit Carmen Sylva, der Königin von Rumänien, an deren Hof er öfters weilte, und deren Gedichte ihn vielfach zu seinem Schaffen anregten. B. hat seinen Ruf als Liederkomponist erworben. Bedeutende Sängerinnen waren es, Lilli Lehmann und Lilian Sanderson, die zuerst für ihn eintraten. Seinen Gesängen, zumal den früheren, ist viel Phantasie, viel stimmungsvolle und charakteristische Erfindung, eine gediegene Faktur und Sinn für Volkstümliches nachzurühmen. Die besten seiner Liederzyklen: „Junge Leiden", „Lieder eines Einsamen", „Lieder einer Königin", ferner seine „Volks- und Handwerkerlieder", haben denn auch überall Eingang gefunden. Auf dem Gebiete der Kammermusik ist dem preisgekrönten Klavierquartett op. 18 und den vortrefflichen Klaviervariationen und Fuge über ein eigenes Thema (op. 13, Kiel gewidmet) Bedeutung beizumessen. B., der seit vielen Jahren, ganz seinem Schaffen ergeben, bald in Pegli bei Genua, bald in Leutesdorf a. Rh. und bald in Berlin lebt, hat außerdem Männerchöre, Klavierstücke, zwei symphonische Dichtungen („Auf der Wartburg" und „Torquato Tasso"), eine komische Oper „Die Studenten von Salamanka" (1884), ein Festspiel „Hutten und Sickingen" (1891) und die Hexalogie „Die homerische Welt" geschrieben. Von letzterem umfangreichem Werke, für das in Godesberg a. Rh. ein eigenes Festspielhaus geplant wurde, sind bisher „Odysseus' Heimkehr", „Kirke", „Nausikaa" und „Odysseus' Ende" zur Aufführung gelangt (vollständig in Dresden).

* **Burgstaller**, Alois, Tenorist, geb. 27. September 1871 in Holzkirchen im bayrischen Hochland, erhielt seinen ersten Unterricht im Gesange bei Musikdirektor Bellwith in Frankfurt a. M. Er verdankt seine Ausbildung zum Wagnersänger Julius Kniese und der Bayreuther Schulung. B. kam auf Empfehlung Levis 1894 nach Bayreuth, sang erst im Chore mit, erhielt dann den Froh, den Walther von der Vogelweide (im Tannhäuser) und 1897 den Siegfried, 1899 den Siegmund übertragen. Als Siegfried hatte B. einen solchen Erfolg, daß er auch auswärts zu den Aufführungen des „Ringes" zugezogen wurde. In den Hauptstädten Deutschlands, in Paris, Brüssel u. s. w. ist er als Gast aufgetreten und gilt als der reinste Vertreter des neuen Bayreuther Gesangstiles.

Burmester, Willy, Violinvirtuose, geboren 1869 in Hamburg. Den ersten Unterricht erteilte ihm sein Vater, dann wurde er in Berlin Schüler Joachims. Die ersten

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





F. B. Busoni.



Madame Charles Cahier.

Konzertreisen, die er in Gemeinschaft mit seiner Schwester, einer talentvollen Pianistin, unternahm, blieben ohne nennenswerten Erfolg. Erst nachdem Hans v Bülow sein förderndes Interesse dem jungen Künstler zugewendet und ihn veranlaßt hatte, zu weiterem Studium nach Helsingfors sich zurückzuziehen, begann für B. eine glücklichere Zeit. Sein eiserner Fleiß wurde bei seinem Wiederauftreten mit glänzenden Erfolgen belohnt. Seinen Ruf begründete zunächst eine ungewöhnliche Virtuosität, namentlich im Vortrag Paganinischer Stücke; mehr und mehr jedoch hat man in B. auch den vornehmen und intelligenten Künstler, den hervorragenden Bachspieler schätzen gelernt, dessen technische Meisterschaft und Tonschönheit von keinem andern erreicht wird. In seiner echt norddeutschen Art mit ihrer verflossenen, scheinbar kühlen Innerlichkeit ist er jetzt zweifellos der bedeutendste Geiger unseres Landes. B. lebt in Darmstadt und hat die Titel Geh. Hofrat und Professor erhalten.

***Burrian, Karl**, geboren 1870 in Böhmen, königl. sächs. Hofopernsänger und Heldentenor an der Hofoper in Dresden, studierte in Prag zuerst Jurisprudenz, widmete sich dann aber dem Gesange bei Professor Wallerstein. Ehe er durch längeren Vertrag an Dresden gebunden wurde, war B. in Hannover und Hamburg engagiert. In Ungarn kreierte er 1901 den Tristan. Oeftere Gastspiele führten ihn nach Berlin, Bremen, Magdeburg, Frankfurt, Stuttgart, Amsterdam und München. B. ist jetzt hauptsächlich Vertreter des Wagnerfaches.

***Busoni, Ferruccio Benvenuto**, Pianist und Komponist, geb. am 1. April 1866 in Empoli bei Florenz. Bis zu seinem 14. Jahre leitete seine Mutter den ersten Unterricht. B. setzte dann seine Studien bei Dr. Wilhelm Mayer in Graz fort und war dann vorübergehend Schüler von Nottebohm, Habert und Goldmark in Wien. Schon im Jahre 1882 wurde er nach absolvierter Prüfung Mitglied der Philharmonischen Akademie zu Bologna; 1888 trat er als Lehrer in das Musikinstitut zu Helsingfors und 1890, nachdem ihm der Rubinsteinpreis zugefallen, als Professor in das Moskauer Konservatorium ein. 1891 ging B. nach Amerika und lebte längere Zeit als Virtuose und Lehrer in Boston. Seit seiner Rückkehr zählte er auch in Deutschland zu den beachtenswertesten Pianisten. Obgleich seine Technik eine außergewöhnliche ist, und in ihrer Klarheit und Sicherheit Bewunderung erregt, so ist es doch der Musiker B., der durch seine geistvolle Auffassung, die freilich nicht immer frei von Willkürlichkeit ist, vornehmlich den Hörer fesselt. Seit Winter 1903 tritt B. als Dirigent für moderne Werke extremster Richtung ein. Seine geniale musikalische Begabung spricht sich auch in seinen Kompositionen aus, von denen Orchestersuiten, Bühnenmusik (zu Gozzis „Turandot") ein

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Tilly Cahnbley-Hinken.



Teresa Carreño.

Violin- und ein Klavierkonzert, ferner Klavier- und Kammermusikwerke, eine symphonische Dichtung und Lieder, sowie Bearbeitungen Bachscher Orgelwerke bekannt geworden sind. Hamburg 1912 wurde seine erste Oper „Die Brautwahl" aufgeführt. B. lebt seit 1896 in Berlin. 1907 ging er als Lehrer an das Konservatorium in Wien, aus dessen Verband er jedoch 1908 wieder geschieden ist.

Buths, Julius, Pianist und Dirigent, geb. 7. Mai 1851 in Wiesbaden, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, dem vortrefflichen Oboisten der Wiesbadener Hofkapelle Karl B. Er war darauf Schüler des Kölner Konservatoriums (Hiller, Gernsheim) und studierte dann noch einige Zeit in Berlin bei Friedrich Kiel. Nach einer durch Krankheit unterbrochenen Studienreise durch Italien, ging B. 1875 nach Paris, war bis 1879 als Pianist und Dirigent in Breslau tätig, bis 1890 in Elberfeld, und war seitdem städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, welche Stellung er 1908 aufgegeben hat. Er war Solist des Beethovenfestes in Bonn und dirigierte in Düsseldorf die niederrheinischen Musikfeste.

* **Cahier**, Sara Jane (Madame Charles), geb. zu Nashville in Tennessee (Amerika), wurde von Jean de Reszka und Victor Capoul in Paris ausgebildet und unternahm Studienreisen durch Deutschland, Frankreich und Italien. Madame C. gehört als k. k. Kammersängerin der Wiener Hofoper an und ist Officier de l'Academie de France. Gastspiele haben sie auch in Berlin und andern großen Städten bekannt gemacht. Sie lebt in Wien und im Sommer in ihrer Villa in Hankö-Bad (Norwegen).

* **Cahnbley-Hinken**, Tilly, Konzertsängerin, geb. 12. Juni 1880 in Bremen, war in ihrer Vaterstadt Schülerin von Maria Bußjaeger und studierte dann am Kölner Konservatorium bei Ernst Wolff. Abgesehen von einem Gastspiel in Bayreuth als Solo-Blumenmädchen, im „Parsifal" (1906) hat T. C.-H. ihre Kraft dem Konzertsaal gewidmet, wo sie als Lieder- und Oratoriensängerin wegen ihres hohen, glockenreinen Soprans und ihrer musikalischen Art geschätzt wird. Sie lebt in Würzburg.

Calvé, Emma (de Roquer), französische Sängerin, geb. 1864 in Madrid, war Schülerin der Marchesi und †Pugets. Sie trat zuerst in einer Wohltätigkeitsvorstellung in Nizza auf und erregte solches Aufsehen, daß sie 1882 an das Théâtre de la Monnaie in Brüssel engagiert wurde. 1884 kam sie nach Paris an das Théâtre Italien, 1885 an die Opéra Comique. Nach mehrjähriger Wirksamkeit in Italien kehrte sie 1889 nach Paris zurück, unternahm dann Kunstreisen nach London und Amerika und kreierte 1892 in Paris die Santuzza in der Cavalleria rusticana. Nach einer Saison in Covent-Garden in London wurde sie

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





J. von Chavanne.



Maria Craemer-Schleger.

dauernd an die Opéra Comique engagiert. E. C. ist officier d'Académie u. lebt in Paris.

*Carreño, Teresa, ausgezeichnete Pianistin, geb. 22. Dez. 1853 in Caracas in Venezuela, erhielt den ersten Klavierunterricht von ihrem Vater; später studierte sie bei Louis Gottschalk (einem Schüler Chopins) in Newyork und bei Mathias in Paris. Sie kam in jugendlichem Alter nach Europa und trat schon im Winter 1865—66 in Konzerten auf. Sie erregte Aufsehen, gelangte aber erst verhältnismäßig spät zu dem Ruf einer ersten Künstlerin. In Deutschland ist sie seit 1889 bekannt, von wo ab sie immer mehr in den Vordergrund trat. Frau C. ist eine Virtuosin von hochentwickelter Technik, die es an Kraft des Anschlages und Größe des Tones mit jedem Pianisten aufnimmt. Energievoll ist auch ihre Art der Darstellung und verleiht ihrem Spiele einen hinreißenden Schwung. T. C. ist aber auch eine hochbegabte Musikerin, die zu komponieren (Klaviersachen, Venezuelische Nationalhymne), gelegentlich auch zu dirigieren versteht und der Gesangskunst nicht fernsteht. Frau C. war nach der Trennung von ihrem ersten Gatten mit Emil Sauret, später mit Eugen d'Albert verheiratet; doch ist auch diese Ehe wieder gelöst. T. C. lebt, mit dem Bruder ihres ersten Gatten verheiratet, in Berlin, ist jedoch meist auf Reisen, als eine der gefeiertsten Künstlerinnen des Konzertsaales.

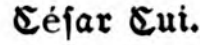
Casadesus, Henri, ausgezeichneter Bratschist, Gründer und Dirigent der durch ihre Konzertreisen auch in Deutschland bekannten „Societé des Instruments anciens“ und Mitglied des Capet-Quartetts, ist am 30. Sept. 1879 in Paris geboren. Auf dem Conservatoire, dem er seine Ausbildung verdankt, gewann er den ersten Preis. Lebt in Paris.

Chamberlain, Houston Stewart, Musikästhetiker, geb. 9. September 1855 als jüngster Sohn des Admirals William Charles Ch. (gest. 1878) in Portsmouth, England, erhielt seine Erziehung im Lycée impérial in Versailles und im Cheltenham College; vom 15. Jahre ab genoß er infolge lang anhaltender Krankheit den Privatunterricht eines preußischen Pastors. 1879 an der Genfer Universität immatrikuliert, studierte er Naturwissenschaften unter Karl Vogt, Graebe 2c., wurde 1881 bachelier ès — Sciences physiques et naturelles und machte 1884 sein Doktorexamen. (Spezialfach: Pflanzenphysiologie.) Zwischen 1880 und 1885 betrieb er zugleich musikalische Studien bei Adolf Ruthardt, der ihn in die Theorie und den Kontrapunkt einführte. Ch.s Name ist zu europäischer Berühmtheit gelangt durch sein 1895 erschienenes Buch: „Richard Wagner“, das Glänzendste und Geistreichste, was über den großen Dichterkomponisten geschrieben ist. Ch. legt darin hauptsächlich auf die Darstellung Gewicht, die er von der universalen Persönlichkeit

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



César Cui.





Julia Culp.

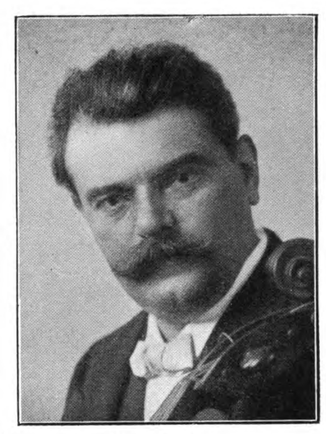
des Meisters zu geben unternimmt. Durch die ihm eigene Verbindung von künstlerischer Intuition und philosophischer Betrachtungsweise erhält das Buch seinen Reiz und seinen Wert. Von anderen Schriften Ch.s sind zu erwähnen: „Das Drama Richard Wagners“ (1892), „R. Wagners echte Briefe an Jul. Preger und Kritik der Pregerschen Veröffentlichungen“ (1894) und „Die ersten 20 Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele“ (1896), sowie zahlreiche Aufsätze in den bedeutendsten Zeitschriften; auf wissenschaftlichem Gebiete: „Recherche sur la sève ascendante“ (1898) und auf philosophischem: „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ (1899). Seit 1870 lebt Ch., dessen zarte Gesundheit das englische Klima nicht verträgt, auf dem Kontinente, früher in Frankreich und der Schweiz, 1885—89 in Dresden, seitdem in Wien. Seit 1908 mit Eva, der Tochter Richard Wagners vermählt.

Chaminade, Cécile, geb. in Paris, studierte bei Savard und Godard Theorie und Klavierspiel. Sie ist die Komponistin graziöser Salonmusik und vielverbreiteter Lieder. Ein Ballett „Callirhoé“, kam in Marseille zur Aufführung. Ch., deren Kompositionen auch in Deutschland bekannt geworden sind, konzertierte im Winter 1898 in Berlin; sie lebt in Paris.

Charpentier, Gustave, Komponist, geboren am 15. Juni 1860 in Dieuze in Lothringen, Depart. Meurthe. Er trat nach Absolvierung der Schule in ein Weißwarengeschäft als Lehrling ein, sein Talent zum Violinspiel bewirkte jedoch, daß er sich später der Musik widmen durfte. Zunächst spielte er in verschiedenen Orchestern die Geige, bis er, nach Ueberschreitung des 20. Lebensjahres, im Pariser Konservatorium Aufnahme fand. Im Jahre 1889 erhielt er den grand prix de Rome und kehrte 1892 nach Paris zurück, wo er bald eine der typischen Figuren von Montmartre wurde. Bekannt ist sein Eintreten für den Stand der Berufsmusiker und seine Gründung „Oeuvre de Mimi Pinson“, die den kleinen Arbeiterinnen den Zutritt zu Theateraufführungen ermöglichen soll. Die sozialen Bestrebungen trugen mit dazu bei, Ch. populär zu machen, nachdem seine Oper „Louise“ 1900 einen sensationellen Erfolg gehabt hatte, der teilweise auch im Auslande Bestätigung fand. Ch., dessen Stärke in der Schilderung des Milieus und in der geistreichen Behandlung des Orchesters liegt, wird von seinen Landsleuten vielfach als das Haupt einer neuen Schule betrachtet. Nächst dem genannten „Musikroman“ ist von seinen Arbeiten noch eine Orchestersuite, „Impressions d'Italie“ betitelt, ferner „Le Couronnement de la Muse“ bekannt geworden. Ch. lebt in Paris, 1900 Ritter der Ehrenlegion.

* **Chavanne**, J. von, königl. sächs. Kammersängerin, geb. 18. April 1868 in Graz (Steiermark), erhielt ihre musikalische

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Jaques Dalcroze. Hugo Dechert.



Ausbildung in Wien von Reß und in Dresden von Prof. Souvestre. Ihr erstes Engagement 1887 war Dresden, wo sie noch heute als Vertreterin erster Altpartien tätig ist.

Coenen, Franz, holländischer Geiger, geboren am 26. Dezember 1826 in Rotterdam, anfangs Schüler seines Vaters, studierte später bei Molique und Vieuxtemps. Im Jahre 1840 machte er Kunstreisen durch Amerika mit dem Pianisten Henri Herz, kehrte dann auf kurze Zeit nach Holland zurück und ging später noch einmal mit Lübeck nach Amerika. 1854 ließ C. sich in Amsterdam nieder. Er war Dirigent verschiedener Vereine und (seit 1850) Violinist des Königs, wurde 1877 Direktor der „Musikschule“ und 1884 des Konservatoriums. C. trat 1895 in den Ruhestand und lebt in Leiden Durch seine Werke für gemischten und Männerchor, sowie durch Solosachen für die Violine ist C. auch als Komponist bekannt geworden.

Consolo, Ernesto, Pianist, geboren 1866 in London, studierte bei Sgambati in Rom und bei Reinecke in Leipzig. Seit einigen Jahren, besonders nachdem er 1901 in Berlin durch sein technisch ausgefeiltes Spiel, dem eine seltene rhythmische Klarheit und gesunde musikalische Auffassung innewohnt, Aufsehen erregt hat, gehört C. zu den angesehensten Klaviervirtuosen. Sein Heim liegt bei Lugano in der italienischen Schweiz, meist aber lebt er auf Konzertreisen, die ihn durch die wichtigsten Städte Europas führen. In dem Bemühen, für jüngere Landsleute einzutreten, hat C. namentlich für die Klaviermusik da Venezias erfolgreich gewirkt.

Cortot, Alfred, Klaviervirtuose, geb. 26. September 1877 in Nyon bei Genf, war Schüler Diémers auf dem Pariser Conservatoire. Seine ersten Erfolge erntete er in den Konzerten von Lamoureux und Colonne; weitere Konzertreisen brachten ihn u. a. auch nach Deutschland, wo sein Name bereits zu den bekannten gehört. C. lebt in Paris.

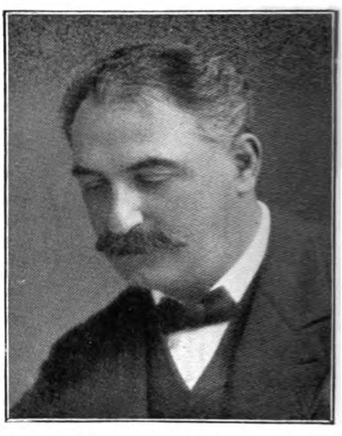
Cowen, Frederic Hymen, wurde am 29. Januar 1852 in Kingston auf Jamaica geboren. Seine bei Benedict und Goß begonnenen Studien vollendete er 1865—68 in Leipzig und Berlin. Seit 1882 ist C. Direktor der Musik-Akademie in Edinburg. Mehrere Opern, Chorwerke, Symphonien und Kammermusiken bekunden das ungewöhnliche Talent des englischen Tonsetzers. Das Oratorium „Ruth“, 1898 in Berlin aufgeführt, machte nicht denselben günstigen Eindruck wie die früher bekannt gewordene „skandinavische“ Symphonie.

* **Craemer-Schleger**, Maria, Mezzosopranistin, ist aus Cleve gebürtig. Sie trat zuerst als Pianistin auf. Ihre Freundin Wally Schauseil entdeckte ihre stimmliche Veranlagung und bildete sie aus. Frau C.-Sch. widmete sich dem Konzertgesang und machte sich in Holland und Deutsch-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Hertha Dehmlow.



Bernhard Dessau.

land einen guten Namen. Im Gewandhaus zu Leipzig, in Köln und auf dem Händelfest in Mainz zeichnete sie sich besonders aus.

Cramer, Jos. Hubert, holländischer Violinist, geb. am 29. Februar 1844 in Wageningen, war Schüler von Gravenstein und van Bree. Schon als 12jähriger Knabe spielte er in Amsterdam öffentlich; 1857 kam er unter die Leitung von Leonard in Brüssel, 1858 zu Franz Liszt nach Weimar und trat hier als Virtuose bei Hofe auf. In Leipzig studierte er noch bei F. David und kehrte dann 1861 nach Holland zurück. C. ist ein vorzüglicher Solo- und Quartettspieler. Er ist Primgeiger in den Quartettsoireen der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" und Lehrer am Konservatorium und an der „Musikschule".

* **Cui**, César, Dirigent und Kritiker, geboren am 6. Januar 1835 in Wilna (Rußland), machte in seiner Vaterstadt Privatstudien bei Moniuszko und schloß sich dann Balakirew an. C. wirkte als Musikschriftsteller im Journal de St. Pétersbourg, der Gazette et Revue musicale und anderen angesehenen russischen und französischen Zeitschriften und ist jetzt Präsident der kais. russischen Musikgesellschaft in Petersburg. C. ist lieutenant général, Korrespondent des Institut de France 2c.

* **Culp**, Julia, Konzertsängerin, geb. am 6. Oktober 1881 in Groningen (Holland), studierte auf dem Amsterdamer Konservatorium und später bei Etelka Gerster in Berlin. 1902/3 besuchte sie Italien, 1904 England und Oesterreich-Ungarn; dann wurden, außer Deutschland, Spanien, Frankreich, Dänemark, Skandinavien, Rußland Zeugen ihrer Erfolge. Eine wundervolle, vorzüglich gebildete Altstimme, ein überlegener musikalischer Vortrag haben ihr ihre bevorzugte Stellung im Konzertsaal gewonnen. J. C. lebt in Berlin.

* **Dalcroze**, Jaques, Komponist, geb. am 6. Juli 1865 in Wien, besuchte das dortige Konservatorium und studierte unter Bruckner, dann in Paris bei Leo Delibes. Seine Musik stellt eine eigene Mischung deutscher und französischer Art dar. Bekannt geworden sind Orchesterwerke, ein Violinkonzert, die Opern „Sancho", „Onkel dazumal" (Bonhomme jadis) u. a. Sehr glücklich hat D. den Ton in seinen Kinder- und Volksliedern getroffen; kleine zierliche Reigen mit deutschem und französischem Text erschienen für eine und mehrere Stimmen, in denen kindliche Spiele dem Gesange gesellt sind. D. lebte bis 1910 in Genf als Professor für Harmonielehre und Komposition am Konservatorium. Neuerdings widmet er sich einer musikalisch-gymnastischen Pädagogik, die sich auf seine in einem mehrbändigen Werk niedergelegten Lehre vom Rhythmus und seine Funktionen im menschlichen Leben gründet. D. macht mit seinen Schülerinnen gelegentlich Propagandareisen

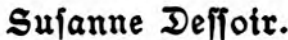
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Susanne Dessoir.



Emmy Destinn.



und hat in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden eine eigene Schule errichtet.

Dalcroze (Mädchenname: Faliero), Nina, Sängerin, Gattin des Vorigen, geboren am 10. April 1878 in Neapel, wurde von Mme. Gabriele Kraus ausgebildet. In Paris, London, Liverpool, in der Schweiz und in verschiedenen Städten Deutschlands (Wien, Frankfurt a. M. ꝛc.) ist sie als Konzertsängerin mit Erfolg aufgetreten.

Davies, Ben, bedeutender englischer Tenorist, geboren 1858 in Swansea Valley, Süd Wales, kam mit 20 Jahren an die Royal Academy of Music und studierte hauptsächlich unter Albert Randegger. 1883 verließ er die Akademie und wurde Mitglied der Karl Rosa Operngesellschaft, der er drei Jahre als Vertreter der ersten Tenorpartien angehörte und mit deren Primadonna Miß Clara Perry er sich verheiratete. Obgleich er auch später in Covent Garden stets mit großem Erfolge auftrat, z. B. in der Titelrolle von Sullivans „Ivanhoe“, ist D. doch hauptsächlich als Konzert- und Oratoriensänger berühmt geworden. In England genießt er als Interpret alt-englischer, schottischer und irischer Balladen und Gesänge eine große Popularität.

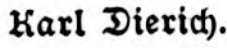
***Dechert**, Hugo, Violoncellist, geboren am 16. September 1860 in Potschappel bei Dresden. Die ersten Unterweisungen im Violoncellspiel empfing er von seinem Vater; später nahm er Unterricht bei dem Kammermusiker Heinrich Tietz. Nach vierjähriger Tätigkeit als Solocellist an verschiedenen Theater- und Konzertorchestern besuchte er von 1878—80 die kgl. Hochschule zu Berlin, und hier waren Robert Hausmann und Joachim (im Quartettspiel) seine Lehrer. D. ging dann ein Jahr auf Reisen und konzertierte in Deutschland und Rußland, später auch in Oesterreich und Italien. Seit 1881 ist er Mitglied, seit 1894 Solocellist der kgl. Kapelle in Berlin. 1898 wurde ihm der Titel eines kgl. Kammervirtuosen verliehen. D., der auch ein gesuchter Lehrer seines Instruments ist, wurde häufig zu den Veranstaltungen des Joachim-Quartetts hinzugezogen. Er ist der Mitbegründer eines Streichquartetts, das sich 1880 konstituierte, und aus dem später das „Halir-Quartett“ hervorgegangen ist, sowie Mitglied des Schumanntrios in Berlin.

***Dehmlow**, Hertha, Konzertsängerin (Alt), geboren 26 April 1877 in Königsberg i. Pr., ist Schülerin ihrer Mutter und Mathilde Mallingers. Ihre schönen Stimmittel und die musikalische Intelligenz, mit der sie sich vorzugsweise in den Dienst lebender Komponisten stellte, brachten sie bald zu Ansehen, und wie in den deutschen Großstädten kam auch in Kopenhagen und Christiania ihr Name zur Geltung. Anträge von verschiedenen Bühnen lehnte sie ab, da sie sich neben ihrer Konzerttätigkeit auch noch

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Karl Dierich.





Meta Diestel.

einem großen Schülerkreis in Berlin, und zwar mit bedeutendem Erfolge widmet.

Delius, Frederick, Komponist, geb. 29. Januar 1863 in Bradford in England, war Schüler von Jadassohn und Reinecke auf dem Leipziger Konservatorium. Lebt in Grez sur Loing (Seine et Marne) in Frankreich. Verfasser von: „Norwegische Suite" (Christiania 1897), „Romeo und Julia auf dem Dorfe" (Berlin 1907), „Eine Messe des Lebens" — Sea-drift (Im Meerestreiben, Essen 1906).

* **Dessau**, Bernhard, Violinist, geb. am 1. März 1861 in Hamburg, studierte abwechselnd in Hamburg, Leipzig, Berlin und Brüssel bei Henri Schradieck, Karl Bargheer, Joachim und Wieniawski. Er war künstlerisch tätig in Gent, Königsberg, Brünn, Prag, Rotterdam und Bremen, sowohl als Konzertmeister von Theater- und Konzertorchestern, wie als Konservatoriumslehrer und Primarius eines Streichquartetts. 1898 wurde D. als Konzertmeister an die königl. Hofoper in Berlin berufen; zugleich übernahm er die Stellung eines Lehrers am Sternschen Konservatorium, dem er jedoch nicht mehr angehört. D. ist der Begründer eines nach ihm benannten Streichquartetts, das zurzeit nicht mehr besteht. 1906 erhielt er den Titel eines königlich preußischen Professors.

* **Dessoir**, Susanne, Liedersängerin, geboren in Grünberg in Schlesien, war schon unter ihrem Mädchennamen Triepel eine geschätzte Künstlerin. Ihr hübscher Sopran und ihre graziöse Vortragskunst wiesen sie vornehmlich auf das leichtere und intimere Genre. Aus der Schule Amalie Joachims hervorgegangen, kultiviert sie den Liedgesang mit großer Delikatesse und literarischem Geschmack und sucht sich namentlich gern in den Dienst der poetischen Wirkungen von Volks- und Kinderliedern aller Nationen zu stellen. Auch für moderne Komponisten pflegt sie bereitwilligst einzutreten. So erfreuen sich ihre Liederabende denn auch einer besonderen Gunst. S. D. lebt als Gattin des bekannten Universitätsprofessors Dr. Max Dessoir in Berlin, seit 1912 aus dem Konzertleben zurückgezogen.

* **Destinn**, Emmy, Sopranistin, geb. 26. Febr. 1878 in Prag, war dort Schülerin der Loewe-Destinn, deren berühmt gewordenen Namen die junge Künstlerin sich beigelegt hat. Im Jahre 1898 betrat sie die Bühne in Berlin als Santuzza und gehört seitdem dem königl. Opernhause als Mitglied an. E. D. interessiert durch eine ganz ungewöhnliche, stimmliche Begabung, durch gründliche, musikalische Bildung und nimmt jetzt eine der ersten Stellungen unter den dramatischen Sängerinnen ein. Im Sommer 1901 kreierte sie in Bayreuth mit bedeutenden Erfolgen die Senta, in Berlin die Salome. Nachdem sie ihr dauerndes Verhältnis zu Berlin gelöst hat, ist sie seit

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Marie Dietrich.



Anton Door.

1908 der gefeierte Gast Amerikas und der hauptstädtischen Bühnen des Kontinents.

*Dierich, Karl, Tenorist, Großherzogl. Mecklenburgischer Kammersänger, wurde am 31. März 1852 zu Heinrichau in Schlesien geboren. Seine Ausbildung leitete Prof. Graben=Hoffmann in Dresden. D. wirkte an den Theatern in Weimar, Bremen und Schwerin. Zugleich erwarb er sich auf weiten Kunstreisen den Ruf eines ausgezeichneten Konzert= und Oratoriensängers und ist als solcher mit großem Erfolg tätig; D. lebt jetzt in Kattowitz (O.=S.), wo er am Meisterschen Musikinstitut eine Gesangschule eingerichtet hat.

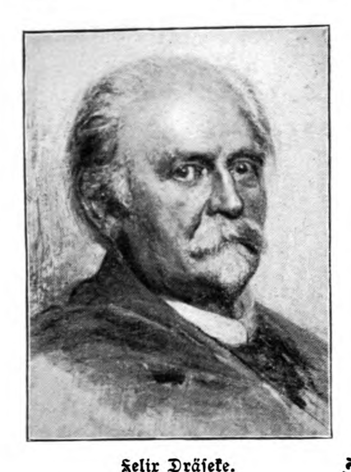
*Diestel, Meta, Konzert= und Oratoriensängerin (Altistin), geb. am 17. Juni 1877 in Tübingen, war Schülerin von Prof. Freytag am Stuttgarter Konservatorium. Lebt in Stuttgart.

Dietrich, Albert Hermann, geb. am 28. August 1829 im Forsthaus Golk bei Meißen, erhielt als Schüler der Kreuzschule in Dresden den ersten Unterricht. 1847 bezog er die Universität Leipzig, bildete sich aber auch musikalisch weiter unter Rietz und Moscheles. 1851 ging er nach Düsseldorf zu Robert Schumann den er bis zu seinem Tode (1854) nicht mehr verließ. Darauf wurde D. 1855 Dirigent der Abonnementskonzerte in Bonn. Nach sechsjähriger Tätigkeit als städtischer Musikdirektor folgte er einem Rufe nach Oldenburg. Hier wirkte er über 30 Jahre als Hofkapellmeister. D. ist der talentvollste Schüler Schumanns und ein treuer Vertreter seiner Richtung. Schumanns sinnigem Naturell ist sein eigenes verwandt, wenn auch die Bedeutung und Tiefe des Meisters seinem Schaffen fehlt. Die D-moll=Symphonie op. 20 hat weitere Verbreitung gefunden; die Chor= und Orchesterwerke, die Konzerte für Violine und für Cello sind ebenso fein empfundene Musik wie seine Lieder, Chöre und Klavierstücke. Eine Oper, „Robin Hood" ist mit 1879 Erfolg in Frankfurt aufgeführt. D. ist in den Ruhestand getreten und lebt jetzt in Berlin.

*Dietrich, Marie, Sopranistin, geb. zu Weinsberg, studierte in Stuttgart bei Frau Bader und später bei Frau Ferdinand Jäger. Sie ging dann nach Paris zu Mm. Viardot=Garcia, um sich im Koloraturgesang weiter zu bilden. M. D. war längere Zeit ein beliebtes Mitglied der Stuttgarter Hofoper, und der Ruf ihrer Leistungen verschaffte ihr ein Engagement an das Hoftheater in Berlin, dem sie noch heute als Koloratursängerin und Soubrette angehört. Eine originelle und reizende Gestalt ist ihr Gretel in Humperdincks „Hänsel und Gretel". M. D. ist eine musikalisch besonders tüchtige Sängerin und hat sich daher auch im Konzert= und Oratorienfach mit Erfolg betätigt. Verließ im Herbst 1912 die Kgl. Oper.

Dippel, Andreas, Tenorist, geb.

Vergleiche auch „Künstler=Lexikon".



Felix Dräseke.





Sandra Droucker.

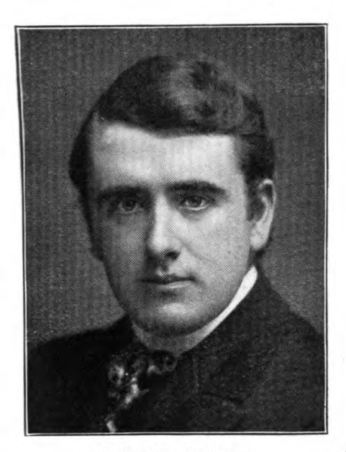
am 30. November 1866 in Kassel, studierte bei Hey (Berlin), Leoni (Mailand) und Rau (Wien). 1887—92 war er Mitglied der Oper in Bremen. Einen längeren Urlaub benutzte er, um in Amerika an der deutschen Oper in New York, sowie in Konzerten unter Nikisch und Seidl aufzutreten. 1892 wurde D. nach Breslau, 1893 an die Hofoper in Wien engagiert, der er seitdem als hervorragende Kraft angehört. 1889 sang er in Bayreuth, 1897 in London den Lohengrin und den Sigmund. Für den Winter 1899—1900 wurde D. der Deutschen Oper in Amerika, für die folgende Saison dem Coventgarden-Theater in London verpflichtet. Sein Repertoire umfaßt außer allen Wagner- und Mozartrollen den Fidelio, außerdem den Fra Diavolo in französischer und den Turiddu in italienischer Sprache. 1908 übernahm D. anstelle Konrads die künsterische Leitung des Metropolitan Opernhauses in New York.

Dohnányi, Ernst v., Pianist und Komponist, geb. am 27. Juli 1877 in Preßburg, studierte bei Domorganist Forstner in seiner Vaterstadt und bezog darauf die Landesmusikakademie in Budapest, wo Hans Koessler in der Komposition und Stephan Thoman im Klavierspiel seine Lehrer wurden. D. machte sich zuerst als Virtuose bekannt, glänzend in seinem technischen Können, interessant in der Art seiner Darstellung. Seit etwa 1900 ist er mit größeren Werken hervorgetreten, einem Klavierkonzert, Streichquartetten, einer Symphonie, einem Cellokonzert u. a., die ihm auch als schaffendem Künstler Anerkennung eintrugen. D. lebt als Lehrer der königl. Hochschule in Berlin, mit dem Titel Professor.

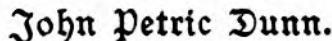
* **Door**, Anton, Professor, geb. am 20. Juni 1833 in Wien, studierte unter Czerny und Sechter und hat als Pianist häufig Konzertreisen unternommen, meist mit Ferdinand Laub, Henry Wieniawsky, Sarasate u. a. Nach zehnjähriger Tätigkeit als Lehrer am kaiserl. Konservatorium in Moskau war D. in gleicher Eigenschaft in hervorragender Stellung am Wiener Konservatorium, wo er viele namhafte Schüler herangebildet hat. D., der Mitglied der musikalischen Akademie in Stockholm ist, lebt als Privatmann in Wien.

* **Dräseke**, Felix, geb. am 7. Oktober 1835 zu Koburg, war Schüler des Leipziger Konservatoriums. Später bildete er sich durch Liszt und Wagner weiter. D. trat niemals als ausübender Musiker auf, sondern widmete sich ganz der Komposition. Nach längerem Aufenthalte in der französischen Schweiz lebt er seit 1876 in Dresden und ist dort seit 1884 Lehrer der Komposition am königl. Konservatorium. Bekannt wurde er zuerst durch seine Symphonien, in denen er, ohne zum Programmusiker zu werden, die Prinzipien der neudeutschen Schule mit den klassischen Traditionen zu verbinden sucht. Es sind das die Sym-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



John Petric Dunn.





Ilona Kasies-Durigo.

phonien in G, F und C, letztere mit dem Zusatz „tragica“. Von Bedeutung sind auch sein Requiem op. 22 und die große Messe op. 60. Außerdem hat D. ein Klavierkonzert, Ouvertüren, Werke für Kammermusik und die Opern „König Sigurd“, „Gudrun“ und „Herrat“ geschrieben. Eine Oper „Bertran de Born“ ist noch Manuskript; das Mysterium „Christus“, ein Vorspiel „Die Geburt des Herrn“ und drei Oratorien „Christi Weihe“, „Christus der Prophet“, „Tod und Sieg des Herrn“ umfassend, erlebte im Januar 1912 in Berlin seine erste Gesamtaufführung, die für den Meister einen vollen Triumph bedeutete. D. ist vor allem ein geistvoller Kontrapunktist, ein gedankenreicher Tonsetzer, der aber auch die Wirkung äußeren Glanzes nicht verschmäht. In theoretischen Schriften und in einer launigen „Harmonielehre in Versen“ hat sich der Komponist auch als Schriftsteller betätigt. D. ist kgl. Hofrat, Prof. und Ritter des kgl. sächs. Albrechtsordens.

* **Droucker**, Sandra, hervorragende Pianistin, Gattin des Pianisten Galston, geb. 7. Mai 1876 in Petersburg, war Schülerin Anton Rubinsteins. Ausgedehnte Konzertreisen machten sie seit 1894 nicht nur in Rußland, sondern auch in England, Italien und Deutschland aufs vorteilhafteste bekannt (Görlitzer Musikfest 1902; Klavierabende in Wien, Berlin, London). S. D. lebt in Berlin, ist seit 1904 Lehrerin am Sternschen Konservatorium und an Petersens Akademie der Musik, und leitete seit 1905 den Klavierunterricht des deutschen Kronprinzen.

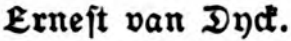
Dulong, Franz Henry v., Tenorist, geboren zu Hamm in Westfalen am 26. Februar 1861, ist Schüler von Vanoncini in Florenz. Erst seit dem Jahre 1897 ist er als Berufssänger in die Oeffentlichkeit getreten. Seine Stimme besaß Schulung und große Modulationsfähigkeit, sein Vortrag zeugte immer von Geschmack und Intelligenz. v. D. ist als Liedersänger in Deutschland, England und der Schweiz in Konzerten aufgetreten, und lebt jetzt mit Erfolg der Lehrtätigkeit in Berlin.

Dulong, Magda von, Konzertsängerin, wurde am 29. Febr. 1872 als Tochter des Dr. Zahn in Halle a/S. geboren. Sie betrieb ihre Studien bei Hromada in Stuttgart, bei Amalie Joachim, später bei Etelka Gerster in Berlin und machte sich zuerst unter dem Pseudonym Magda Loffen in der Musikwelt bekannt. Nicht weniger als ihre schöne Altstimme, fiel ihre künstlerische Individualität auf, die sie im Liedvortrag zu einer interessanten Erscheinung macht. Ein starker leidenschaftlicher Zug in ihrem Empfinden, andrerseits eine anmutige Geistreichigkeit zeichnen sie aus und geben ihren Leistungen den Reiz des Eigenartigen. Als Liedersängerin ist sie in Deutschland und England zu Ansehen gelangt.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Ernest van Dyck.





Severin Eisenberger.

*Dunn, John Petric, Pianist, geb. 26. Oktober 1878 in Edinburg (Schottland), studierte in London und (1899—1902) in Stuttgart Klavier bei Tobias Matthay und Max Pauer, Komposition bei Niecks und de Lange. 1899 gewann er das Bucher Reise-Stipendium der Universität Edinburg. 1900 wirkte er im Stuttgarter Musikfest mit; 1904 machte er eine Konzertreise mit Jan Kubelik. In Deutschland wie in England und Schottland hat sich D. mit dem gleichen Erfolge hören lassen. Jetzt lebt er als Virtuos und Klavierlehrer am Konservatorium in Stuttgart.

*Durigo, Ilona Kasies-, Konzertsängerin, geb. 13. Mai 1881 in Budapest, studierte 1898—1902 bei Frau Maleczky an der Budapester Musikakademie, 1902—03 bei Prof. Forsten am Wiener Konservatorium und dann kurze Zeit bei Stockhausen in Frankfurt a. M. In den Jahren 1908 bis 1910 genoß sie noch den Unterricht Etelka Gersters (Berlin) und Prof. Bellwidts (Frankfurt). Seit 1906 ist sie als interessante Liedersängerin wie in Oratorienpartien in Deutschland, Oesterreich, Holland, Belgien, der Schweiz und Italien vorteilhaft bekannt geworden.

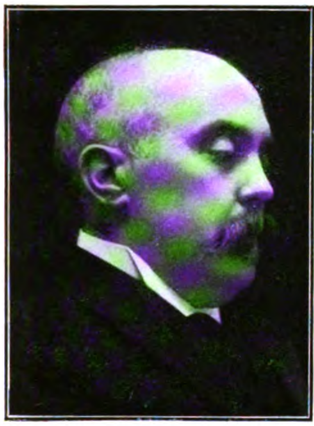
*Dyck, Ernest van, berühmter Tenor, geb. am 2. April 1861 zu Antwerpen, studierte Jura an den Universitäten zu Löwen und Brüssel und war zuerst Journalist in Paris. Seine musikalischen Studien machte er unter Leitung von Callaerts Lamoureux, Massenet und Chabrier. Er debütierte 1887 in Paris als Lohengrin, sang 1892 mit durchschlagendem Erfolge in Bayreuth den Parsifal, und kam 1893 als Heldentenor an die Wiener Hofoper. v. D., der in London, Petersburg, Brüssel, Amsterdam New York, Chicago u. s. w gastierte, ist namentlich ein hervorragender Wagnersänger. Mehr noch als durch seine glänzenden Stimmittel interessierte er durch seine bedeutende schauspielerische Gestaltungskraft. Er ist k. u. k. Kammersänger, Ritter zahlreicher Orden u. s. w.

Eddy, Clarence, Orgelvirtuose, geboren am 30. Januar 1851 zu Greenfield im Staate Massachusetts, kam 1871 nach Deutschland und wurde Schüler von Professor Haupt in Berlin. E. bekleidete das Amt eines Organisten an der Hauptkirche in Chicago und war Direktor der Hershy-Musikschule. E. konzertiert in Amerika mit vielem Erfolg und hat eine verbreitete Sammlung von Orgelkompositionen herausgegeben.

* Eisenberger, Severin, Pianist, geb. am 25. Juli 1880 in Krakau war Schüler von Heinrich Ehrlich in Berlin und Leschetitzky in Wien. Wohnt, am Konzertleben mit Auszeichnung beteiligt und als vielgesuchter Lehrer (auch am Sternschen Konservatorium) in Berlin.

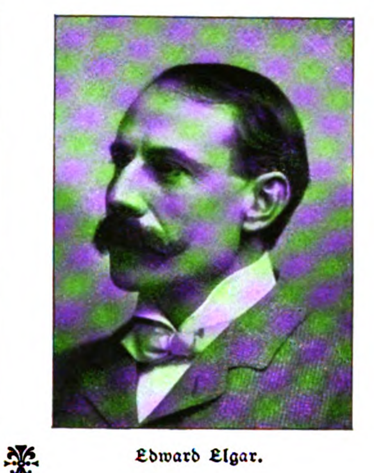
*Elbering, Bram, Violinist, geb. am 8. Juli 1865 in Groningen in Holland. Seine Lehrer waren Poortmann in Gro-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Bram Eldering.



Edward Elgar.

ningen, Jenö Hubay in Brüssel und Joachim in Berlin. In Budapest wirkte er als Lehrer am Konservatorium und als Bratschist im Hubay-Popper-Quartett. Nach kürzerer Tätigkeit als Konzertmeister am Berliner Philharmonischen Orchester trat er in die Meininger Hofkapelle ein, der er als Solist und Konzertmeister mit Auszeichnung bis 1903 angehört hat. Seitdem ist er in Köln als Lehrer am Konservatorium, erster Konzertmeister der Gürzenichkonzerte und erster Geiger des Gürzenichstreichquartetts tätig und wurde 1910 Professor. E. lebt in gleicher Stellung in Köln.

***Elgar**, Sir Edward, Englands bedeutendster lebender Komponist, geb. am 2. Juni 1857 in Broadheath (Worcestershire) als Sohn eines Organisten, erhielt seine Ausbildung privatim in Littleton House. In Deutschland wurde er zuerst durch seine interessanten, von Weingartner eingeführten Orchestervariationen, später auch durch eine lebendig instrumentierte Konzertouvertüre „Cockaigne" bekannt. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt im Oratorium. Sein „Traum des Gerontius" erlebte seine Uraufführung in Düsseldorf (Dezember 1901) und in Köln wurden seine „Apostel", die zuerst auf dem „Birmingham Festival" 1903 erschienen, auf dem niederrheinischen Musikfest 1904 aufgeführt. Außerdem sind zwei Symphonien zu nennen, ein Violinkonzert, eine Krönungsode usw. E. lebt in Hereford (Plas Gwyn).

***Elman**, Mischa, Violinvirtuos, geb. am 21. Januar 1891 in Talnoje (Südrußland), erhielt seine Ausbildung durch Leopold Auer in Petersburg. Als Wunderknabe trat er in die musikalische Welt und fand allseitig eine Anerkennung, die seine Mitwirkung am Birminghamfestival 1906 und am Niederrheinischen Musikfest 1907 zur Folge hatte. Unter den jungen Geigern der Gegenwart ist er vielleicht der begabteste und verspricht bei seinem großen Können und starken musikalischen Naturell eine glänzende Entwicklung. E. lebt in London.

Engel, Pierre-Emile, berühmter Tenor, geb. 15. Februar 1847 in Paris, studierte 4 Jahre an der Gesangschule von Duprez. 1865 debütierte er am Théâtre Italien, ging 1868 nach Neu-Orléans und kehrte nach mehrjähriger Tätigkeit in der Provinz nach Paris zurück, wo er 1877 bis 1879 an der komischen Oper engagiert war. 1879—1885 unternahm E. Gastspielreisen ins Ausland, 1885—1889 gehörte er dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel an, 1894—1895 vorübergehend der Oper in Genf. Seit 1889 lebt E. in Paris und ist bald an der Großen, bald an der Komischen Oper, auch im Odéon, sowie in großen Konzerten aufgetreten.

***Enna**, August Emil, Komponist, geb. am 13. Mai 1860 in Nakskov in Dänemark, lebt in Kopenhagen. Er ist italienischer (der Großvater war Soldat

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Mischa Elman.



Aug. Emil Enna.

unter Napoleon), mütterlicherseits deutscher Abstammung. Bestimmt, das Handwerk des Vaters, der Schuhmacher war, zu ergreifen, bildete er sich autodidaktisch zum Musiker und führte jahrelang als Geiger und Kapellmeister das Leben eines wandernden Musikanten, ehe er die Aufmerksamkeit Gades erregte, der ihn den kleinlichen Verhältnissen entzog und ihm durch ein Stipendium das Studium in Deutschland (1888—89) ermöglichte. E.s Ruf verbreitete sich seit 1892 mit den Aufführungen seiner Oper „Die Hexe" (nach Arthur Fitger). Es folgten 1894 „Cleopatra", 1896 „Aucassin und Nicolette" und 1897 „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern". Auch Lieder sind bekannt geworden.

***Epstein**, Julius, Professor, geb. am 7. August 1832 in Agram, war Schüler von Anton Halm und Johann Rufinatscha. E. hat sich einen Namen als ausgezeichneter Klavierpädagoge gemacht und war 1867 bis 1901 Lehrer am Konservatorium in Wien. E. lebt in Wien.

Erdmannsdörfer-Fichtner, Pauline, geboren am 28. Juni 1847 in Wien, war eine Schülerin Liszts, bei dem sie 1870—71 in Weimar studierte. P. E.-F. hat sich einen Namen als ausgezeichnete Pianistin gemacht. Sie wurde zur Großh. Weimarischen und Darmstädtischen Hofpianistin ernannt; in der letzten Zeit ist sie nur selten öffentlich aufgetreten.

* **Erlanger**, Camille, Komponist, geb. am 29. Mai 1863 in Paris, besuchte das Conservatoire, das er mit dem Grand Prix verließ, um 1889—91 in Rom seine Studien fortzusetzen. 1892 hielt er sich in München und Bayreuth auf und lebt jetzt in Paris. E. ist Officier de l'Instruction publique u. Chevalier de Légion d'honneur. Durch seine Oper „Le Juif polonais" ist sein Name auch in Deutschland bekannt geworden.

* **Erler-Senius**, Klara Elisabeth, Konzertsängerin, Tochter des bekannten Verlegers und Musikschriftstellers Hermann E., geb. 17. Oktober 1882 in Berlin, studierte bei Frl. v. Facius in Berlin und Mathilde Marchesi in Paris. Ihr Fach ist besonders der Ziergesang, in dem sie Bemerkenswertes leistet. Auch als Liedersängerin und Vertreterin aller Anmut, Fertigkeit und Klangreiz heischenden Partien ist sie mehr und mehr in den Vordergrund getreten. K. E. lebte 1902—04 in Paris; seitdem in Berlin, vermählt mit dem Tenoristen Felix Senius.

* **Ernst**, Heinrich, Sohn der gefeierten ungarischen Sängerin Josephine Ernst Kayser in Pest und Neffe des Violinvirtuosen Franz Anton Ernst, geb. am 19. Sept. 1846 in Dresden, war Schüler des Pester Konservatoriums, auf dem er neben theoretischen Studien namentlich Violinspiel und Gesang betrieb. 1872 wurde er als Baritonist an das Stadttheater in Leipzig engagiert. Hier entwickelte sich seine Stimme





Julius Epstein.





Camille Erlanger.

nach der Höhe und F. Rebling bildete ihn zum Tenor um. 1875 kam E an die Berliner Hofoper und wirkte hier zuerst als lyrischer, dann als Heldentenor. Man schätzte den vornehmen Charakter seiner Darbietungen, sein feuriges und tiefes Empfinden, und unter dem vorbildlichen Einfluß der mächtigen künstlerischen Persönlichkeit Niemanns entwickelten sich seine natürlichen Gaben, besonders seitdem er durch erneutes Studium bei Luise Rees in Berlin die volle Herrschaft über seine stimmlichen Mittel gewonnen hatte, zu immer größerer Bedeutu g. So manche große Rolle, wie noch zuletzt der Siegfried, fand durch ihn in Berlin ihre erste Verkörperung. Von Berlin ging E. an das Hoftheater in Schwerin. Eine reiche Gastspieltätigkeit führte ihn u. a. nach Wien, Hannover, Budapest, Riga und Hamburg. Von der Bühne zurückgezogen, lebt E. seit kurzem wieder in Berlin.

* **Ertel**, Paul, Dr. jur., Komponist und Musikschriftsteller, geb. 22. Januar 1865 in Posen, Schüler von Ed. Tauwitz, studierte 1886—89 in Berlin Jurisprudenz und promovierte, obgleich er längst zur Musik übergegangen war, 1898. E. ist noch heute als juristischer Korrepetitor tätig, bei einer vielseitigen schriftstellerischen, musikalischen und musikpädagogischen Wirksamkeit. Seine nicht unbeträchtlichen pianistischen Fähigkeiten hat er nicht weiter verwertet; dagegen ist das eigene Schaffen bei ihm immer mehr in den Vordergrund getreten. Die symphonischen Dichtungen „Maria Stuart", „Der Mensch" und „Belsazar", zwei Präludien und Fugen für Orchester (Nr. 2 mit Orgel), eine Symphonie „Harald", die Balladen „Die Wallfahrt nach Kevelaer" und „Des Sängers Fluch" für Bariton, Orgel und Streichorchester, ein Quartett mit Harmonium, Orgelvariationen, Klavierstücke und Lieder legen Zeugnis für seine kompositorische Begabung ab. E., der in Berlin lebt, ist Musikreferent des „Lokalanzeiger" und Mitarbeiter anderer Zeitschriften und war eine Zeitlang Redakteur der „Deutschen Musikerzeitung".

Essipoff, Annette, hervorragende Pianistin, geb. am 1. Februar 1851 in Petersburg. Ihren ersten Unterricht leitete Wielopolski; darauf wurde sie am Petersburger Konservatorium Schülerin Leschetitzkis, dem sie nach Wien folgte und dort 1880 die Hand reichte. Die Ehe wurde aber wieder getrennt. A. E. tritt seit ca. 1870 in Konzerten auf; sie feierte zuerst in Rußland Triumphe, ging 1874 nach London und Paris, 1876 nach Amerika und begründete auch in Deutschland ihren Ruf als ebenso geistreiche wie temperamentvolle Spielerin. Unter den großen Pianistinnen ist sie die weiblichste; darin beruhen ihre Fehler wie ihre Vorzüge. A. E. lebt in Petersburg.

Eweyk, Arthur van, Konzertsänger (Baritonist), geb. am 27. Mai 1866 in Milwaukee, im Staat Wisconsin. 1890

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Klara Erler-Senius.



Heinrich Ernst.

kam er nach Berlin und wurde Schüler von Felix Schmidt. v. E. hat sich in kurzer Zeit eine geachtete Stellung unter den jüngeren Sängern verschafft; sein klangvoller, edel gefärbter Bariton, sein eindringlicher und mannigfach belebter Vortrag kommen im Oratorium wie im Liede der Wirkung seines Gesanges zu statten. Hervorzuheben ist die Uneigennützigkeit, mit der v. E. in seinen Lieder- und Balladenabenden für die Kompositionen jüngerer Tonsetzer eintritt. Mitglied des Grumbacher Vokal-Quartetts, lebt v. E. in Berlin.

* **Falk-Mehlig**, Anna, kgl. württ. Hofpianistin, geb. 11. Juni 1846 in Stuttgart, war auf dem dortigen Konservatorium Schülerin von Professor Dr. Lebert. Später studierte sie noch 3 Monate bei Liszt in Weimar. Nach Vollendung ihrer Studien trat sie in Deutschland und England als Solistin auf. In Amerika war sie vier Jahre hindurch von dem berühmten Tomasschen Orchester engagiert und dehnte ihre Reise nach San Francisco, Oregon und Portland aus. In New York wurde F.-M. zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Konzerte ernannt. 1880 verheiratete sie sich nach Antwerpen, ohne jedoch ihren Beruf als Künstlerin aufzugeben. F.-M. wurde vom König von Württemberg durch die Verleihung der Medaille für Kunst und Wissenschaft und der goldenen Medaille ausgezeichnet.

Faßbender, Zdenka, Kgl. bayerische Kammersängerin, geb. am 12. Nov. 1873 in Tetschen in Böhmen, war Schülerin des Prager Konservatoriums und wurde von Thomas Löwe-Destinn ausgebildet. Am Karlsruher Hoftheater errang sie sich eine erste Stellung als dramatische Sängerin, dann folgte sie Mottl nach München, der sich ihr 1911 auf dem Totenbette antrauen ließ.

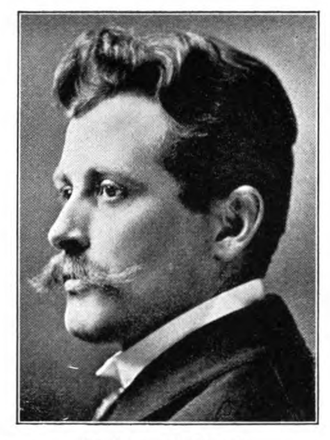
Faure, Jean Baptiste, berühmter französischer Bariton, geb. am 15. Januar 1830 in Moulins (Allier), war 1843 bis 1852 Schüler des Konservatoriums. Er debütierte an der Komischen Oper als Pygmalion in der Galathée und kreierte im Jahre 1859 den Joël in Meyerbeers Dinorah. Von 1861—1876 war er eines der gefeiertsten Mitglieder der Großen Oper und sang hier alle ersten Baritonpartien. Während der Kriegsunruhen 1870—71 begab er sich nach London und Petersburg. Nach 1876 unternahm er noch mehrere Gastspielreisen ins Ausland und trat vielfach in Konzerten auf. F. ist Chévalier de la Légion d'Honneur, Ritter hoher Orden &c. 1857 wurde er zum Professor am Konservatorium ernannt, 1886 veröffentlichte er sein Werk: La Voix et le Chant. F. lebt in Paris.

Fay, Maud, Opernsängerin, geb. in San Franzisko (Kalifornien), war Schülerin der Frau Prof. Orgeni in Dresden und debütierte im Mai 1906 als Gretchen in Gounods „Faust" mit solchem Erfolge am Münchener Hoftheater, daß sie sofort auf fünf Jahre dem Institute verpflichtet wurde.



Paul Ertel.





Arthur van Eweyk.

Erfolgreiche Gastspiele machten sie auch anderwärts in Deutschland, wie in London und Brüssel bekannt. M. F. lebt in München, wo sie 1911 zur Kgl. bayerischen Kammersängerin ernannt wurde.

* **Feinhals**, Fritz, Bariton, königl. bayrischer Kammersänger, geb. 14. Dez. 1869 in Köln, wurde nach kurzem Studium in Italien von seiner Frau ausgebildet. Nach Engagements in Essen und Mainz kam er 1898 an das Hoftheater in München. Gastspiele führten ihn nach Prag, Wien, Breslau, Genf, Holland, in die Schweiz u. s. w. F. ist Inhaber der Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft.

* **Fenten**, Wilhelm, Opernsänger, geb. am 29. März 1872 in Köln, war Schüler von Stolzenberg. In den Jahren 1894—1909 wirkte er in Bayreuth mit, wo er die Partien des Titurel, Landgrafen und Klingsor inne hatte. Im Münchener Residenztheater sang er bei den Mozartfestspielen 1905 den Figaro. Als Konzertsänger ist er namentlich in Süd- und Westdeutschland bekannt geworden. Lebt als Hofopernsänger in Mannheim.

Ffrangcon-Davies, D., Opern- und Oratoriensänger, entstammt einer alten keltischen Familie. Er studierte Theologie auf der Universität Oxford; sein schöner Bariton bestimmte ihn jedoch, seinen Beruf aufzugeben und Sänger zu werden. Die großen Erfolge, die er bei seinem Auftreten im Covent-Garden und Drury Lane-Theater in London errang, brachten ihm ein Engagement für die Philharmonischen Konzerte in New York ein, die damals Anton Seidl dirigierte. In New York, Boston, Chicago und Cincinnati war Fr.-D. zu wiederholtenmalen der künstlerische Mittelpunkt der großen Musikfeste. Trotzdem Fr.-D. als Oratoriensänger Hervorragendes leistet, beabsichtigt er, sich wieder der Bühne zuzuwenden.

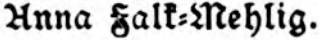
* **Fiedler**, Max, hervorragender Dirigent, geb. am 31. Dezember 1859 in Zittau. Seine Ausbildung verdankte er seinem Vater, später dem Leipziger Konservatorium, dessen Schüler er 1877—80 als Stipendiat der Holstein-Stiftung war. F. wurde zuerst als Pianist bekannt. In Hamburg wirkte er seit 1882 als Lehrer am Konservatorium. Erst seit 1894 tritt er durch seine Dirigentenleistungen in den Vordergrund. In eigenen Orchesterkonzerten in Hamburg, Berlin und Madrid bekundete F. eine ungewöhnlich starke Begabung; er interessiert am Pult ebenso sehr durch die durchgeistigte musikalische Auffassung der Werke wie durch sein Temperament und seine auf das Orchester ausgeübte Suggestionskraft. F. hat eine Symphonie und andere Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke und Lieder veröffentlicht, die den vortrefflichen Musiker bekunden. Seit 1904 Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Hamburg u. in den Wintern 1908/9 u. 1909/10 auch der Symphoniekonzerte in Boston.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Anna Falk-Mehlig. Fritz Feinhals.



***Fielitz**, Alexander v., Komponist und Dirigent, geb. am 28. Dez. 1860 in Leipzig, studierte in Dresden bei Edm. Kretschmer (Theorie) und Julius Schulhoff (Klavier). 1887 unterbrach ein Nervenleiden die Kapellmeisterlaufbahn, die er in Zürich, Lübeck und Leipzig begonnen hatte. Die nächsten 10 Jahre lebte F. meist in Rom, nur der Komposition ergeben. Namentlich einige Hefte gerngesungener Lieder haben seinen Namen bekannt gemacht. Seit 1901 hält sich F. in Berlin auf, wo er eine Zeitlang Lehrer am Sternschen Konservatorium war.

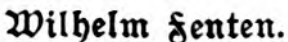
***Finkenstein**, Jettka, Altistin, geb. am 22. März 1861 zu Seni in Rußland, empfing ihre erste Ausbildung auf der kgl. Hochschule zu Berlin von Professor Gustav Engel und Frau Schultzen von Asten. Später vervollkommnete sie ihre Gesangskunst bei Frau Viardot-Garcia. Nach mehrjähriger Tätigkeit als erste Altistin am Hoftheater zu Darmstadt, wo sie zur großh hessischen Kammersängerin ernannt wurde, unternahm sie von 1891 ab größere Konzertreisen, die ihren Ruf auch als Liedersängerin begründet haben. Mit einer gleichmäßig schönen und starken Stimme verband J. F. auf der Bühne eine große Energie des dramatischen Ausdrucks. Sie lebt in Breslau.

Fischer, Franz, Kapellmeister, geb. am 29. Juli 1849 in München, Schüler von Hippolyt Müller, bildete sich zunächst zum Cellovirtuosen aus. Als Solocellisten der Pester Oper lernte ihn Hans Richter kennen und empfahl ihn nach München und Bayreuth. Wagner gewann Interesse für den begabten und begeisterungsfähigen jungen Musiker, stellte ihn 1876 als Chordirektor der Nibelungenaufführungen an und verschaffte ihm den Hofkapellmeisterposten in Mannheim (1877—79). Von dort wurde F. nach München an die Hofoper berufen, wo er seitdem als hervorragender Dirigent tätig ist und sich auch an der Leitung der Akademiekonzerte mit enormem Erfolge beteiligt hat. F. ist ein Meister im Partiturspiel, speziell in der klavieristischen Darstellung der Wagnerschen Werke. 1899 dirigierte er in Bayreuth den Parsifal.

***Fischer**, Walter, Orgelvirtuose, geb. am 10. Juli 1872 in Wilmersdorf bei Berlin, war Schüler Rudolf Radeckes und Heinrich Reimanns. Unter den modernen Orgelspielern hat er sich durch seine technische Fertigkeit und mehr noch durch sein vornehmes und universelles Musikertum schnell einen ersten Namen gemacht. Als Organist der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche steht er mitten im Berliner Musikleben.

***Fleischer**, Oskar, Musikforscher, geb. am 1. Nov. 1856 in Zörbig, Prov. Sachsen, promovierte auf der Universität Halle zum Philologen, wandte sich dann in Berlin unter Spittas Leitung dem musikwissenschaftlichen Studium zu, und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".


Wilhelm Fenten.


Max Fiedler.

nahm gleichzeitig Musikunterricht bei Frz. Schulz. Im Jahre 1886 begab er sich als Stipendiat der preußischen Regierung auf zwei Jahre nach Italien. Von dort zurückgekehrt, wurde er Vorsteher der kgl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin, in welchem Amte er sich namentlich auf der Wiener Musikausstellung im Jahre 1892 als ständiger Vertreter des deutschen Reichsausschusses verdient gemacht hat. 1892 habilitierte sich F. an der Universität zu Berlin als Privatdozent und wurde 1895 a.o. Professor der Musikwissenschaft. Das Spezialgeschaft Fl.s ist die ältere Musikgeschichte, im besonderen das frühere Mittelalter. Mit seinen „Neumenstudien" (1897 bis 1898), seine bedeutendste Publikation, hat er sich ein bleibendes Verdienst um die Erforschung der unmensurierten Notenschrift erworben.

* **Fleischer-Edel**, Katharina, Sopranistin, geb. am 27. Sept. 1873 in Mülheim a. Ruhr, genoß ihre musikalische Ausbildung in Köln und Dresden bei August Iffert. F.-E. war erst an der kgl. Hofoper in Dresden und ist jetzt ein hervorragendes Mitglied des Stadttheaters in Hamburg. Ihre üppige, wohlgeschulte Stimme und der musikalisch intelligente Vortrag machen sie zu einer beachtenswerten dramatischen Sängerin.

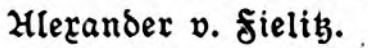
* **Flesch**, Karl, Violinvirtuose, geb. 1873 in Wieselburg in Ungarn, begann in Wien, wohin er 1883, um das Gymnasium zu besuchen, übersiedelte, ernstere musikalische Studien. 1886 trat er in die Klasse Prof. Grüns auf dem Konservatorium, das er drei Jahre später mit dem ersten Preis verließ, um noch bei Marsick in Paris sich zu vervollkommnen. Auch von dem Pariser Konservatorium wurde er 1894 mit dem ersten Preis entlassen. Nach erfolgreichem Auftreten in Frankreich, Wien und Berlin, war F. 1897—1902 Lehrer am Konservatorium in Bukarest und Leiter des dortigen Hofquartetts. Bis dahin war F. verhältnismäßig wenig bekannt. Das änderte sich mit einem Schlage, als drei im Winter 1902/03 in Berlin gegebene Konzerte ihn in die erste Reihe der jüngeren Geiger stellten. Glänzende, unfehlbare Technik, einschmeichelnder Reiz des Tones und eine musikalische Gediegenheit, die sich besonders im Kammermusikspiel offenbarte, waren die Quellen dieser Erfolge, die dem Künstler einen Ruf nach Amsterdam als Lehrer am Konservatorium verschafften (von Sept. 1903 ab). F., der vom Herbst 1908 ab in Berlin lebt, wurde der Titel eines rumänischen Kammervirtuosen verliehen.

* **Fohström von Rode**, Alma, berühmte Koloratursängerin, geb. 2. Jan. 1862 in Helsingfors (Finnland), bildete sich für Gesang und Bühne bei Prof. Nissen-Saloman in Petersburg und bei Lamperti und Varesi in Mailand aus. Seit 1883 unternimmt sie Kunstreisen durch alle größeren Städte Europas und Amerikas. Eine hohe, schöne

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Alexander v. Fielitz.





Jettka Finkenstein.

und biegsame Stimme, glänzende Virtuosität im Ziergesange und die Reize einer sympathischen Persönlichkeit verschafften ihr ungewöhnliche Erfolge. A. F. ist verheiratet mit dem Generalstabsoberst Basil von Rode in Petersburg. 1906 verließ sie ihre Bühnenlaufbahn und wurde 1909 Professor des Gesanges am Petersburger Kaiserl. Konservatorium.

* **Foerster, Anton,** Pianist, geb. am 23. Mai 1867 in Zengg (Kroatien), studierte in Leipzig bei J. Weidenbach und Martin Krause. Neben einer ausgebreiteten Konzerttätigkeit, die ihn in die Reihe der bekannten Klaviervirtuosen gestellt hat, widmet sich F. seit 1898 dem Lehrfach an den Ausbildungsklassen des Sternschen Konservatoriums in Berlin. Lebt jetzt in Chicago als Lehrer am dortigen Konservatorium.

* **Franke, F. W.,** Organist, Professor, geb. am 21. Juni 1862 in Barmen, erhielt seine Ausbildung in Berlin an der kgl. Hochschule für Musik. Haupt, Bargiel und Barth waren seine Lehrer. Seine Wirksamkeit als Organist begann F. in Stralsund und in Preetz in Holstein. Darauf ließ er sich in Köln nieder, und ist hier als Lehrer am Konservatorium und als Organist der Gürzenich-Konzerte mit bestem Erfolge tätig. Verfasser der Lehrbücher „Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes"' das „Orgelspiel", sowie Komponist kirchlicher und lithurgischer Chorwerke.

* **Franzillo-Kauffmann, Hedwig,** geb. 30. Sept. 1881 in Wien, Schülerin der Marchesi in Paris und der Orgeny in Dresden. Begann ihre Laufbahn in Stettin, wirkte darauf mit Auszeichnung am Wiesbadener Hoftheater, war dann an der Berliner Hofoper, dann Mitglied der „Komischen Oper", dann wieder kurze Zeit an der Hofoper und wurde ab 1908 an die Volksoper in Wien verpflichtet. Wiederholt hat sie an den Mozart-Festspielen in München teilgenommen. Nach ihrem Auftreten an der Wiener Hofoper 1911 ging sie nach Berlin, um der Bühne nur noch als Gast anzugehören.

* **Frauscher, Moritz,** geb. 1861 in Mattighofen in Ober-Oesterreich, studierte zuerst Jura in Wien und Graz. Seine Gesangsstudien leitete Professor Johann Reß in Wien. F.s hauptsächlichste Engagements waren Dresden, Antwerpen, Brüssel, Bremen, Breslau, Prag und Stuttgart; seine Gastspiele führten ihn nach Hannover, Berlin, Karlsruhe, München, Leipzig, Wien und Kassel. Im Jahre 1892 sang er in Bayreuth den Pogner. F., der auch als Lieder- und Oratoriensänger wirkt, wurde 1899 an die Wiener Hofoper engagiert.

Freund, Robert, der hervorragendste Pianist der Schweiz, ist ungarischer Abstammung, geboren am 7. April 1852 in Budapest Er studierte bei Moscheles und Coccius in Leipzig, in Berlin bei Tausig, und wurde nach seiner Rückkehr in Buda-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Walter Fischer. Oskar Fleischer.

pest Schüler von F. Liszt. F. ließ sich dann in Zürich nieder, wo er als Solist, als Mitglied der Hegarschen Kammermusikvereinigung und als angesehener Lehrer des Klavierspiels andauernd eine fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Lebt jetzt in Zürich oder auf seiner Besitzung Schloß Laufen am Oberrhein.

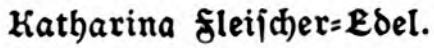
* **Frey**, Emil, Pianist und Komponist, geb. am 8. April 1889 in Baden in der Schweiz, begann seine musikalischen Studien in Basel und Zürich bei E. Markees und Robert Freund, war 1902—04 Schüler von Willi Rehberg (Klavier) und Otto Barblau (Komposition) in Genf und ging dann auf zwei Jahre an das Pariser Konservatorium, wo er durch Louis Diémer und Charles Widor weitere Förderung fand. Mit dem ersten Preise ausgezeichnet, siedelte er 1907 nach Berlin über und begann seine Aufsehen erregenden Konzertreisen, die ihn durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich, Rußland, Rumänien usw. führten. 1910 errang er den großen Kompositionspreis im Rubinsteinpreiswettbewerb in Petersburg und das Ehrendiplom für Klavierspiel. Von seinen Kompositionen sind die Klaviervariationen in F-moll und die dritte Violinsonate hervorzuheben. F. ist rumänischer Hofpianist, lebt in Berlin.

* **Freytag**, Otto, Professor, Konzertsänger, geb. 5. Mai 1871 in Gotha, bezog 1890 die Akademie in Karlsruhe, um Maler zu werden. Seit 1891 widmete er sich dem Gesange, zuerst bei Jos. Hauser in Karlsruhe; 1895 ging er nach Berlin, um bei Eugen Hildach seine Studien fortzusetzen. F. sang mit großem Erfolg in zahlreichen Konzerten in Berlin, Basel, Dresden, Leipzig und England 2c. und wirkt seit Mai 1899 als Lehrer am kgl. Konservatorium in Stuttgart.

* **Fried**, Oskar, Komponist und Dirigent, geb. am 10. August 1871 in Berlin, war ursprünglich Hornist und wirkte als solcher u. a. im Bayreuther Orchester mit. Seine Kompositionslehrer waren Engelbert Humperdinck in Frankfurt a. M. (zu dessen „Hänsel und Gretel" F. den Klavierauszug anfertigte) und Philipp Scharwenka in Berlin. Nachdem er seine praktische Betätigung, die ihm wertvolle Erfahrungen eingetragen hatte, aufgegeben, lebte er zurückgezogen in Berlin, vorübergehend auch in Paris, und bereitete sich auf seine Komponistenlaufbahn vor. Etwa um 1900 erschienen seine ersten Arbeiten, eigenartige Lieder und Duette und eine Quartettfuge. Eine größeres Werk „Das trunkene Lied" (nach Nietzsches Zarathustra) für Soli, Chor und Orchester, unter Muck in einem Berliner Wagnerkonzert 1905 erstmalig aufgeführt, verschaffte ihm sofort die Beachtung weiter Kreise. Noch im selben Jahre trat F. nach Gernsheims Rücktritt an die Spitze des Sternschen Gesangvereins und hat sich in dessen, wie in eigenen Konzerten bereits einen klangvollen Namen als Dirigent

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Katharina Fleischer-Edel.



Karl Flesch.

gemacht. Seit Oktober 1907 ist er auch Leiter der Konzerte der neugegründeten „Gesellschaft der Musikfreunde".

Friedberg, Carl, Pianist, geb. am 18. Sept. 1872 in Bingen a. Rh., studierte bei Bernhard Scholz, Iwan Knorr, James Kwast und Klara Schumann in Frankfurt a. M. Als Lehrer wirkte er 1893 bis 1904 am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. und ging dann nach Köln, wo er als Professor und Leiter der Ausbildungsklasse des Konservatoriums sich einen bedeutenden Namen als Pädagoge gemacht hat. Sein Ruf als geist- und poesievoller Interpret und Meister der Technik ist weit über die Rheinlande hinausgedrungen. Außer Deutschland und Oesterreich besuchte er auf seinen Konzertreisen Italien, Spanien, England, Belgien usw. F. ist Ritter des Kgl. spanischen Isabellenordens.

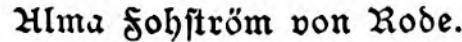
* **Friedenthal,** Albert, Pianist, geb. am 25. Sept. 1862 zu Bromberg, war Schüler von Franz Agath, Wilh. Steinbrunn und Theod. Kullak. Sein Streben ging von jeher in die Weite. Mit 20 Jahren suchte er San Franzisko auf und mehrmals machte er eine Reise um die Erde. In allen Staaten Amerikas, in Afrika, Indien, China und Japan hat er als geistreicher Virtuose für seine Kunst und moderne europäische Musik gewirkt. Eine umfassende wissenschaftliche Bildung (F. spricht neun lebende Sprachen) und ein schriftstellerisches Talent unterscheiden ihn von vielen seiner Kollegen.

Friederichs, Friederich (eigentlich Friedrich Christofle), geboren 1849, war Tischler, dann lange Jahre Schauspieler an kleineren Theatern, bis man 1883 in Nürnberg seine Stimme entdeckte. Seinen Ruf verdankt er der meisterhaften Ausarbeitung und Darstellung des Beckmessers und des Alberich, mit denen er zuerst in Bayreuth 1888 bezw. 1896 Aufsehen erregte. Als unbestritten bedeutendster Vertreter dieser Partien ist F. häufig der Gast der ersten Opernbühnen gewesen. Lebt in Bremen.

Friedheim, Arthur, hervorragender Lisztspieler, geboren am 26. Oktober 1859 in Petersburg, war zuerst als Kapellmeister an den Bühnen kleinerer Städte tätig. Trotzdem hatte er sich pianistisch so weit entwickelt, daß, als er nach Weimar kam, ihn Liszt zum Schüler annahm. Fr. eignete sich eine bedeutende, ganz individuelle Klaviertechnik an und widmet sich seitdem dem Virtuosenberufe. F. lebt in New York.

* **Friedländer,** Max, Professor, Dr., Musikforscher, Schriftsteller und Gesangspädagoge, geb. am 12. Okt. 1852 in Brieg in Schlesien, konnte sich erst nach längeren Kämpfen der Kunst widmen. Unter Manuel Garcia in London, später bei Stockhausen in Frankfurt a. M. bildete er sich zum Konzertsänger aus u. erregte durch die Schönheit seiner Stimmittel (Baßbariton), nicht weniger durch seinen vornehm musikalischen





Alma Fohström von Rode.



Anton Foerster.

Vortrag in England und Deutschland Aufsehen. Nach 3jährigem Aufenthalt in Frankfurt und häufigen Konzertreisen ließ sich F. in Berlin nieder und begann unter Ph. Spittas Leitung sich fachwissenschaftlichen Studien zuzuwenden. 1887 promovierte er auf der Universität Rostock zum Dr. phil. und habilitierte sich 1895 mit einer Arbeit über die Plica als Privatdozent an der Berliner Universität. Seit 1904 ist F. ordentlicher Professor für Musikgeschichte. Was seinen Vorträgen, die er zugleich als Lektor am Viktoria-Lyzeum in Berlin, vielfach auch auswärts auf Einladung wissenschaftlicher Vereine und Korporationen hält, besondere Anziehungskraft verleiht, sind die praktischen Demonstrationen, mit denen F. sie als ausübender Künstler zu beleben vermag. Wie hier in der mündlichen Lehre, so vertritt F. auch in seinen Schriften mit Recht den Standpunkt, daß es ein lebendiges Objekt ist, mit dem die Kunstwissenschaft zu tun hat, und erweckt so mit dem Verständnis in seinen Schülern zugleich die auch dem Forscher geziemende Achtung von dem Kunstwerk. Ein solches Wirken kann nur dazu beitragen, die noch junge Disziplin der Musikwissenschaft vor Abwegen zu bewahren. F., der seine Forschungen der neueren Musikgeschichte, im besonderen dem Leben und Schaffen Franz Schuberts zugewendet hat, gab eine sorgfältig revidierte Gesamtausgabe der Lieder dieses Meisters heraus. Außerdem veröffentlichte er eine Sammlung deutscher Volkslieder und in Aufsätzen und Monographien interessante musikalische und literarische Funde, besorgte eine nach den Manuskripten und den ersten Drucken revidierte Ausgabe der Lieder Beethovens, Mendelssohns und Schumanns, war Mitarbeiter der „Stockhausenschen Gesangstechnik" und stellte ein kritisch gesichtetes und mit historischen Daten versehenes Kommersbuch zusammen. F. ist mit der Herausgabe von Goethes Nachlaß, soweit er sich auf Musik bezieht, betraut; eine umfassende, höchst wertvolle Geschichte des „Deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" erschien Ende 1902. Als Vorsitzender der vom Kultministerium eingesetzten Kommission hat sich F. wesentlich um die auf Initiative des Kaisers erfolgte Herausgabe deutscher Volkslieder für Männerchor verdient gemacht. 1907 wurde ihm der Charakter eines Geheimen Regierungsrates verliehen.

* **Friedmann**, Ignatz, Pianist, geb. am 14. Febr. 1882 in Podgórze bei Krakau in Galizien, genoß seine Ausbildung bei Prof. Riemann in Leipzig und Th. Leschetizky in Wien. Konzertreisen durch ganz Europa und Asien haben seinen Namen bekannt gemacht.

* **Fuchs**, Anton, Baritonist, geb. am 29. Januar 1849 in München, betrieb auf der dortigen Musikschule bei den Professoren Hey und Wüllner seine gesanglichen und allgemein musikalischen Studien. Nach ihrer Vollendung wurde er an die Mün-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





F. W. Franke. Hedwig Franzillo-Kauffmann.



chener Hofoper engagiert als Vertreter erster Baritonpartien; 1880 wurde er zum Regisseur, 1885 zum Kammersänger und 1893 zum Oberregisseur ernannt. Seit dem Jahre 1882 wirkt F. in Bayreuth mit, erst als Sänger, dann als ständiger Regisseur. Er führt jetzt bei den Festspielen die gesamte Oberleitung und hat bei dieser Gelegenheit seine glänzende Begabung für die Kunst der Inszenierung dargetan.

Fuchs, Johann Nepomuk, Kapellmeister, geboren am 5. Mai 1842 in Frauenthal in Steiermark, bezog die Wiener Universität als Student der Philosophie und bildete sich zugleich bei Sechter zu einem tüchtigen Musiker aus. 22 Jahre alt, kam er als Kapellmeister nach Preßburg und verfolgte von dort aus die Dirigentenkarriere mit steigendem Erfolge. Nach mehrjähriger Tätigkeit in Köln, Hamburg und am Carolatheater in Leipzig wurde er 1880 an die Wiener Hofoper engagiert. Geachtet als Dirigent, lebt F. seitdem in der Eigenschaft eines k. k. Hofkapellmeisters in Wien. Er schrieb eine eigene Oper „Zingara" (1872) und gewann einige ältere Werke (Händels „Almira", Glucks „Betrogenen Kadi", Schuberts „Alfonso und Estrella" und Mozarts „Bastien und Bastienne" und „Finta giardiniera") durch Neubearbeitungen der modernen Bühne.

* **Fuchs**, Robert, Bruder des Wiener Hofkapellmeisters und Schüler Dessofs, geb. am 15. Jan. 1847 in Frauenthal in Steiermark, ist seit 1875 Lehrer der Komposition und des Kontrapunktes am Wiener Konservatorium. Er schrieb Symphonien und Serenaden, verschiedene Kammermusikwerke, ein Klavierkonzert, eine Messe, zwei Opern, Klavierstücke und Lieder. Am bekanntesten und am meisten geschätzt sind seine Serenaden für Streichorchester.

* **Fumagalli**, Mario Léon, namhafter italienischer Bühnensänger (Baritonist), geb. am 4. September 1864 in Mailand, ist Schüler von Professor Cima. Von Mailand aus ging er, um sich weiter zu bilden, nach Paris und Wien. F. gehört keinem Theater als Mitglied an, und beschränkt sich auf Gastspiele, die ihn durch Italien, Deutschland, Spanien, bis nach England und Amerika geführt haben. F. ist namentlich als Darsteller interessant, ein virtuoser Vertreter der neuitalienischen realistischen Richtung. Unter seinen Rollen, die stets aufs geistreichste durchdacht und mit größter Sorgfalt ausgearbeitet sind, ist der Zampa, der Hamlet und der Rigoletto besonders hervorzuheben. F. beabsichtigt, Schauspieler zu werden.

* **Gabrilowitsch**, Ossip, hochbegabter Pianist, geb. am 26. Januar 1878 in St. Petersburg, widmete sich auf dem dortigen Konservatorium unter Leitung Professor Tolstoffs dem Studium des Klavierspiels. Sein großer Eifer und sein ernstes Streben machten ihn bald zum besonderen Liebling Anton Rubinsteins, dem damaligen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Moritz Frauscher.





Emil Frey.

Direktor des Konservatoriums. Als er 16 Jahre alt war, wurde ihm der Rubinstein-preis zugesprochen. In Wien setzte er bei Leschetitzki seine Studien fort (1894 bis 1896). Im Oktober 1896 trat er zum erstenmal in Berlin auf, und hier wie in Oesterreich, Rußland, England, Schweden u. s. w. erregte der junge Künstler ungemeines Aufsehen durch die meisterhafte Technik, den temperamentvollen Vortrag, und die Weichheit und Fülle seines Tones. G. trägt in seinen Konzerten auch eigene Kompositionen vor und hat sich neuerdings auch mit Glück als Dirigent und Orchesterkomponist versucht. Lebt in München.

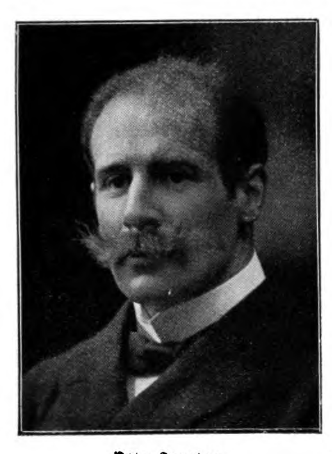
Gadsky, Johanna, Sopranistin, in Deutschland geboren, hat sich ihren Namen hauptsächlich in Amerika gemacht. Im Metropolitan-Theater zu New York debütierte sie in der deutschen Oper unter Damrosch als Brünhilde, und trat dann auch in den übrigen Wagnerschen Rollen, Sieglinde, Senta, Eva, Elsa und Elisabeth auf. In allen großen Städten der Vereinigten Staaten und Kanadas hat sie nicht nur auf der Bühne, sondern auch in Konzerten und Oratorienaufführungen speziell auf den Worcester Musikfesten große Erfolge errungen. 1899 trat sie zum erstenmal am Covent Garden in London auf, und sang im selben Jahre das Evchen in Bayreuth.

* **Galston**, Gottfried, Pianist, geb. am 31. Aug. 1879 in Wien, besuchte 1892 bis 1898 das dortige Konservatorium, war 1899 Kompositionsschüler von Jaddassohn in Leipzig und studierte dann noch vier Jahre bei Leschetizky in Wien. Von 1899 ab führten ihn Konzertreisen durch Deutschland, Oesterreich, England und Australien. Seit 1903 hat G., der mit der Pianistin Sandra Droucker verheiratet ist, seinen ständigen Wohnsitz in Berlin und leitet eine Ausbildungsklasse für Klavierspiel am Sternschen Konservatorium.

* **Ganz**, Rudolf, Pianist und Komponist, geb. am 24. Febr. 1874 in Zürich, wurde von Karl Eschmann in Lausanne, Fritz Beumer in Straßburg und von Busoni und Heinrich Urban in Berlin ausgebildet. Von 1900–05 war er erster Lehrer am Musical College in Chicago. Dann machte er Tourneen durch ganz Nordamerika, Deutschland, die Schweiz, Spanien, Ungarn, England, Polen usw. als eleganter und musikalisch vielseitiger Klavierspieler. Von seinen Werken sind ein Konzertstück für Klavier und Orchester, Männerchöre, Duette und Lieder, sowie Klavierstücke im Druck erschienen. Lebt in Berlin.

* **Garnier**, Mary, Koloratursängerin, geboren am 8. März 1876 in Paris, erregte zuerst Aufsehen im Theater von Monte Carlo. Ihr Ruf befestigte sich dann an der Opéra comique in Paris, der sie längere Zeit als angesehenes Mitglied angehörte, in wichtigen Novitäten die Hauptrollen kreierend. Wiederholte Gastspiele in Nizza, Mailand und Petersburg verschafften

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Otto Freytag.



Oskar Fried.

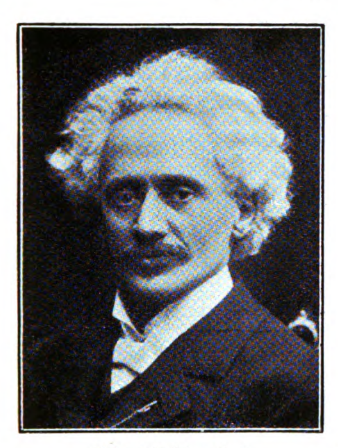
ihrer Kunst weitere Anerkennung. In letzter Zeit hat M. G. erfolgreiche Konzertreisen durch Rußland, Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Belgien unternommen. In ihrem Wohnort Paris ist sie bemüht, für deutsche, im besonderen Brahmsche Musik einzutreten und hat sich durch die Gründung eines Vokalquartetts um die Pflege der Kammermusik Verdienste erworben.

***Garsó**, Siga, Opernsänger, Gesangspädagoge, geboren in Ketskemét (Ungarn) als Sohn eines Superintendenten, studierte ursprünglich Theologie. Frühzeitig wurde sein ungewöhnlich schöner Tenor entdeckt und von Gentilnomo in Budapest für die Bühne ausgebildet. G. ging nun zum Theater und machte eine glänzende Karriere, die ihn durch ständige Engagements und Gastspiele an fast alle großen Stadt- und Hoftheater (u. a. Berlin) führte. 17 Jahre sang er erste lyrische und Heldenpartien, bis er infolge einer Erkältung, die er sich beim Theaterbrande in Köln zugezogen, sich von der Bühne zurückziehen mußte. Seitdem wirkt G. als vielgesuchter Gesanglehrer mit Erfolgen, die sich auf langjährige Erfahrungen wie auf die eigene, auf die altitalienischen Traditionen fußende Schulung stützen. G., der in Berlin lebt, hat sich auf gesangspädagogischem Gebiet auch schriftstellerisch betätigt. („Vom Unreinsingen", „Schule der speziellen Stimmbildung auf der Basis des losen Tones" usw.)

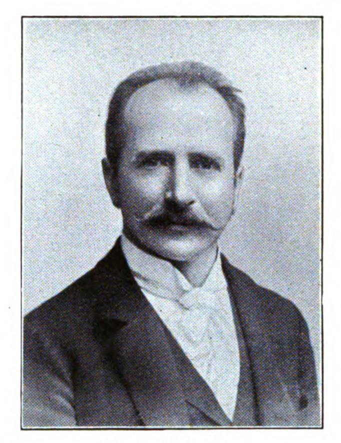
***Geisler**, Paul, geb. am 10. August 1856 in Stolp in Pommern, studierte bei Constantin Decker (einem Schüler Dehns) in seiner Vaterstadt, bei dem Kantor Grabowsky in Marienburg und war dann Schüler Prof. Oskar Pauls und Anton Seidls in Leipzig. Nachdem er am Leipziger Stadttheater und auf den Wagnertourneen Angelo Neumanns Korrepetitordienste geleistet hatte, wurde er Kapellmeister in Bremen. G. wandte sich dann der Komposition zu und trat nur noch gastierend als Dirigent in Lübeck und Hamburg auf. Er lebte in Berlin als Lehrer für dramatische Musik, bis er sich in Posen als Dirigent niederließ. Zu seinen Schülerinnen gehörte auch die geniale Katharina Klafsky. G., angeregt durch Rich. Wagner, steht in seinen ernsteren Opern („Lied des Lebens", „Hertha", „Warum") formell auf dem neudeutschen Standpunkt, sucht aber in der Wahl der Stoffe und in der musikalischen Erfindung volkstümlichere Wege einzuschlagen. Auch eine ganze Reihe symphonischer Dichtungen („Wikingerfahrten", „Walpurgisnächte"), Monologe und Episoden für Klavier hat G. komponiert.

***Geller-Wolter**, Luise, geboren am 27. März 1863 auf dem Rittergut Hohenborn in Hessen-Kassel, Opern- und Konzertsängerin, hat sich besonders als letztere in den großen Oratorien-Aufführungen und Musikfesten Deutschlands, Oesterreichs, Hollands und der Schweiz einen bedeutenden Namen gemacht. Ihre schöne, umfangreiche Alt-

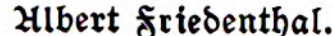
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Albert Friedenthal.



Max Friedländer.



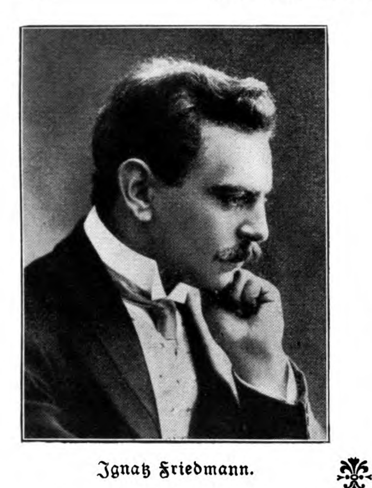
stimme, ihr großes technisches Können und vor allem ihr stilvoller Vortrag kommen der ernsteren Konzertmusik besonders zu statten. Doch auch auf der Bühne, bei Gastspielen in Berlin, Wien, Hannover, Bremen, Leipzig, Mannheim, Magdeburg, Dessau und Kassel bewährte sich die Künstlerin in dem Grade, daß sie zu den Bühnenfestspielen in Bayreuth und zu den Wagner-Aufführungen in Amsterdam herangezogen wurde. Ihre Ausbildung verdankt sie Frau Zottmayer in Kassel und der Mathilde Marchesi in Paris. Sie lebt in Berlin, wo sie im Winter 1898/99 dem Opernensemble des Theaters des Westens zur besonderen Zierde gereichte.

Geloso, Albert, Geigenvirtuose, geb 1863 in Madrid, studierte am Pariser Konservatorium unter Massart und erhielt 1883 den ersten Preis. 11 Jahre war G. erster Konzertmeister des Lamoureux-Orchesters; als Gründer des „Beethoven-Quartetts" hat er zuerst die letzten Quartette des Meisters in Frankreich zur öffentlichen Aufführung gebracht. Seine Konzertreisen führten ihn durch Belgien, Holland, die Schweiz, Rußland und immer häufiger nach Deutschland, wo sein meisterhaftes und charaktervolles Spiel unbedingteste Anerkennung gefunden hat. G. ist Ritter der Ehrenlegion und Offizier des Staatsunterrichts; er lebt in Paris.

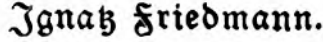
Gérardy, Jean, einer der talentvollsten unter den jüngeren Cellovirtuosen, geb. am 6. Dezbr. 1878 in Lüttich. Sein Lehrer war Bellmann, ein Schüler Grützmachers. G. trat schon als Kind in England öffentlich auf und erregte Staunen durch die Größe und Schönheit seines Tones und die Sicherheit seines Spieles. Mit 13 Jahren kam er nach Dresden und machte sich von hier aus durch häufige Konzertreisen einen Namen in Deutschland. Im Winter 1903 erschien er, ein ausgereifter, ungemein geschmackvoller und individueller Künstler, wieder in Berlin und erlebte hier sensationelle Erfolge. G. ist in Ivoire in Belgien zu Hause, lebt aber fast das ganze Jahr auf Konzertreisen. 1911 zum Professor ernannt und Lehrer des Violoncellspiels am Konservatorium in Lüttich. Lebt seit 1912 in Berlin.

* **Gernsheim**, Friedrich, Komponist und Dirigent, geboren am 17. Juli 1839 in Worms. Den ersten Unterricht erhielt er von Rosenhain und J. C. Hauff in Frankfurt a. M. und studierte dann in Leipzig unter Moscheles, Hauptmann und Rietz. G. war noch sehr jung, als er sich schon zu einem virtuosen Klavierspieler ausgebildet hatte. Zugleich trat immer mehr seine kompositorische Begabung hervor, seine leichte Erfindung und sein Formtalent. Nach einem Aufenthalte in Paris ging G. 1861 als Musikdirektor nach Saarbrücken; 1865 folgte er einem Rufe als Lehrer an das Konservatorium in Köln. Hier war er auch als Dirigent verschiede-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Ignatz Friedmann.



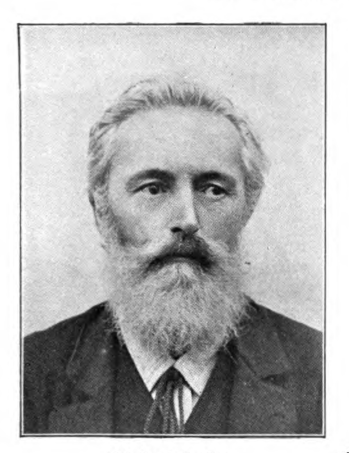


Anton Fuchs.

ner Vereinigungen tätig, bis er 1874 die Direktorstelle der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" in Rotterdam annahm. Als Leiter des dortigen Konservatoriums, der Konzerte der Gesellschaft, zeitweilig auch der Oper wurde G. die Musikautorität Hollands und entfaltete siebzehn Jahre hindurch eine fruchtbare Wirksamkeit. 1890—1904 war er nach dem Rücktritte Rudorffs Direktor des Sternschen Gesangvereins und lebt seitdem in Berlin, vorübergehend an der artistischen Leitung des Sternschen Konservatoriums beteiligt, auch als Lehrer der Komposition und des Klavierspiels tätig. Als Dirigent der großen Konzert- und Oratorien-Aufführungen des genannten Vereins betätigte G. fortgesetzt seine eminenten Eigenschaften; am bedeutsamsten jedoch spricht sich sein Musikertum in seinen Kompositionen aus. Auf instrumentalem Gebiete hat G. Werke von dauerndem Werte geschaffen; seine vier Symphonien, vor allem die in G moll und B dur, Klavier- und Streichquartette und Sonaten für Klavier und Violine. Außerdem hat er ein Violinkonzert, ein Cellokonzert, eine Ouvertüre, Trios, Klavierwerke, eine Orgelphantasie und Fuge und Lieder veröffentlicht. Weniger eigenartig, doch ebenso fein und interessant ist G. in seinen Chorwerken „Salamis", „Agrippina", „Hafis" (Liedercyklus für Solostimmen, Chor- und Klavierbegleitung) u. s. w. Ein Sprößling der romantischen Schule, hält G. in seiner künstlerischen Eigenart etwa die Mitte zwischen Mendelssohn und Brahms, stets vornehm und äußerst gewandt in der Form. G. ist Professor und Mitglied des Senats der kgl. Akademie der Künste.

* **Gerster**, Etelka, gefeierte Gesangskünstlerin, stammt aus Ungarn und wurde zu Kaschau im Jahre 1856 geboren. Am Konservatorium zu Wien erhielt sie ihre musikalische Ausbildung und war im Gesang Schülerin der Marchesi. Anfangs blieb ihre Tätigkeit als Bühnensängerin ohne sonderlichen Erfolg. Erst als sie 1877 nach Berlin kam und in der unter ungünstigen Auspizien begonnenen Stagione der italienischen Operngesellschaft Gardinis bei Kroll sang, erregte sie das größte Aufsehen. Der unendlich zarte, rührende, fast verklärte Ton ihrer Stimme, die phänomenale Reinheit ihrer Intonation und die an die großen Italienerinnen erinnernde Koleraturfähigkeit rissen die Berliner zu südlicher Begeisterung hin. Nach diesem sensationellen Erfolg war der Weltruhm E. G.s mit einem Schlage begründet; wohin sie auf ihren weiten Fahrten kam, in ganz Deutschland und Oesterreich, in Italien, Spanien, Frankreich, Rußland, England und Amerika verschafften ihr die Wiedergabe der Nachtwandlerin, Lucia 2c. die größten Triumphe. Auch im Liede war ihr schlichter, herzlicher Vortrag von tiefgehender Wirkung. So schnell wie der Stern E. G.s aufleuchtete,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Robert Fuchs.



Mario Léon Fumagalli.

so schnell verschwand er auch am Kunsthimmel. Nach ihrer Rückkehr von Amerika ließ sich die Künstlerin nur selten hören; sie widmete sich der Lehrtätigkeit und lebt jetzt als gesuchte und verdienstvolle Gesangspädagogin in Berlin.

* **Geyer**, Stefi, Violinvirtuosin, geb. am 23. Juni 1888 in Budapest, war mit 7 Jahren Schülerin Prof. Kalmans am Budapester Konservatorium. Mit 9 Jahren kam sie in die Ausbildungsklasse der ungarischen Landesakademie zu Prof. Hubay, unter dessen Leitung sich ihr Talent so rasch entwickelte, daß sie, 12 Jahre alt, in Wien mit großem Erfolge öffentlich auftreten konnte. 1901 folgte sie einem Rufe der Königin von Rumänien. Seitdem konzertiert sie in allen Ländern Europas und hat sich den Ruf einer der hervorragendsten Geigerinnen der Gegenwart erworben.

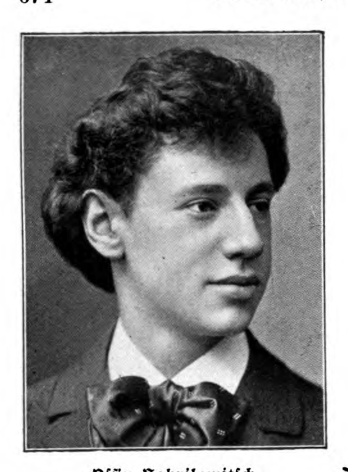
Gille, Karl, trefflicher Dirigent, geb. am 30. Sept. 1861 in Eldagsen in Hannover, erhielt seine Ausbildung bei den Hofkapellmeistern C. J. Fischer und Jean Bott, sowie bei R. Meydorff in Hannover. Seine Kapellmeistertätigkeit führte ihn nach Elbing, Reval, Dorpat, Koblenz, Berlin (Luisenstädtisches Theater und Kroll), Düsseldorf, Petersburg (Deutsche Oper), bis er 1892 Hofkapellmeister in Schwerin wurde. 1897—1906 war er Hofkapellmeister am Stadttheater in Hamburg, als Nachfolger Gustav Mahlers; seit 1906 wirkt er in gleicher Eigenschaft an der Volksoper in Wien. In den Sommern 1908 und 1909 war er auch an der Guraoper im Neuen kgl. Operntheater in Berlin.

***Gillmeister**, Karl, Bassist, geb. am 25. Dezember 1856 zu Schönebeck bei Magdeburg, empfing seine Ausbildung an der kgl. Hochschule zu Berlin durch die Professoren Schmidt und G. Engel. Seine künstlerische Tätigkeit, die am Stadttheater zu Augsburg begann, führte ihn unter anderen Orten nach Düsseldorf, Aachen, Darmstadt und zuletzt an das Hoftheater zu Hannover. Im Jahre 1888 wirkte er bei den Bayreuther Festspielen mit.

* **Giordano**, Umberto, italienischer Opernkomponist, geboren am 27. August 1867 in Foggia, war Schüler Paolo Cerraos auf dem Konservatorium in Neapel. Von seinen Opern — „Marino", „Regina Diaz", „Mala vita", „Andrée Chénier", „Fedora" — wurde zuerst „Mala vita" durch die Gastspiele der Bellincioni auch im Auslande bekannt. G. zeigt sich darin als extremen Vertreter des neuitalienischen Verismo. Bedeutendes Talent verrät sein „Andrée Chénier", der 1898 in Berlin mit Erfolg zur Aufführung kam; noch weitere Entwicklung zur Reife und Vertiefung bekundet die „Fedora" und seine Oper „Sibirien". G. lebt in Mailand.

* **Glasenapp**, Karl Friedrich, geb. in Riga am 3. Okt. 1847, studierte 1867—73 an der Universität Dorpat klassische Philologie und vergleichende Sprachwissenschaft,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Ossip Gabrilowitsch.



Gottfried Galston.

ließ sich 1875 wieder in seiner Vaterstadt nieder und wirkt dort noch gegenwärtig als Dozent der deutschen Sprache und Literatur am Polytechnikum. Neben der Beschäftigung mit den dramatisch-musikalischen Werken Wagners, seit d. J. 1865 auch mit den Schriften des Meisters vertraut, besaß er bereits vor dem Erscheinen der 1. Aufl. der „Gesammelten Schriften" (1871/73) in seiner Privatbibliothek eine fast vollständige Kollektion sämtlicher, auch entlegener literarischer Kundgebungen Wagners, die in die „Ges. Schriften" nicht aufgenommen waren. Zu den Festspielen des Jahres 1876 ließ er, gleichzeitig mit Nietzsches „Richard Wagner in Bayreuth", den ersten Band seiner Wagner-Biographie („Richard Wagners Leben und Wirken") erscheinen, zu welcher er seit sieben Jahren das Material zu sammeln begonnen, und machte im Anschluß an diese Publikation die erstmalige persönliche Bekanntschaft des Meisters, den er nun auch außerhalb der Festspielzeit in den Sommermonaten wiederholt besuchte, um bei solcher Gelegenheit von ihm so manche unmittelbare Weisung und Mitteilung zu empfangen und in diesem Umgang mit dem Meister und seinen verständnisvollsten Schülern und Anhängern für seine ganze Lebensrichtung und -tätigkeit die wahre Bestimmung zu gewinnen. Gemeinschaftlich mit Heinrich v. Stein gab er 1883 das „Wagner-Lexikon" heraus und ließ diesem einführenden Handbuch für das Verständnis der Wagnerschen Kunst- und Kulturgedanken, da sich das Bedürfnis danach herausstellte, unter dem Namen einer „Wagner-Encyklopädie" noch ein zweites ähnliches, nach Namen geordnetes Studienwerk folgen. Von ausschlaggebender Wichtigkeit ist auch sein neuerdings im Verlage von Breitkopf u. Härtel erschienenes Werk: „Siegfried Wagner und seine Kunst", durch Franz Stassens phantasievollen Griffel mit mehr als 200 Federzeichnungen geschmückt. Sein Hauptwerk aber ist und bleibt die große sechsbändige Wagner-Biographie („Das Leben Richard Wagners"), deren einzelne Teile bereits in 4. oder 5. Auflage vorliegen, und nach deren Abschluß der Kaiser von Rußland ihn der besonderen Auszeichnung würdigte, ihn zu seinem wirklichen Staatsrat mit dem Titel „Exzellenz" zu erheben.

Gleitz, Karl, Komponist, ist am 13. September 1862 zu Hitzerode bei Kassel geboren. Seine musikalischen Studien begann er in der Lehre bei einem Stadtmusikdirektor, besuchte darauf das Leipziger Konservatorium und später die Musikschule in München. G. studierte dann in Berlin privatim weiter und ging bald seine eigenen Wege, die ihn auf den äußersten linken Flügel der jungen Komponisten führten. Ein Konzert mit eigenen Kompositionen erregte in Berlin Aufsehen und brachte ihm die Anerkennung eines starken, freilich

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Rudolf Ganz.



Mary Garnier.



noch unabgeklärten Talentes. Im Winter 1898/99 führte Nikisch in der Philharmonie die symphonische Dichtung „Fata Morgana“ auf. Außer dieser hat G. geschrieben: „Ahasver“, „Venus und Bellona“, „Joß Fritz“, „Simson“ (alle für Orchester), „Hafbur und Signild“ (für Chor); ferner eine Phantasie für Klavier und Orchester „Irrlichter“, eine Violinsonate, das originelle Sammelwerk „Künstlers Erdenwallen“ und ca. 100 Lieder und Klavierstücke.

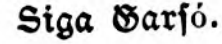
* **Godowsky**, Leopold, bedeutender Klaviervirtuose, geb. am 13. Februar 1870 in Wilna (Rußland), begann mit 5 Jahren zu spielen mit 7 zu komponieren; zwei Jahre später debütierte er bereits in der Oeffentlichkeit. Sein frühreifes Talent förderten weitere Studien, die er bis 1884 auf der Berliner Hochschule betrieb und später, nachdem er bereits in Amerika Konzerte gegeben hatte, noch einmal bei Saint-Saëns, der sich aufs lebhafteste für ihn interessierte, wieder aufnahm. In Paris blieb G. bis 1890; dann ging er nach London, verbrachte aufs neue einige Zeit in Amerika und machte sich 1901 in Berlin ansässig. Inzwischen hatte er sich zu einem der ersten Künstler seines Faches entwickelt. Das Ausland schätzte bereits seine geradezu phänomenale Technik, seinen zarten und klaren Anschlag, sein überaus feinfühliges Musiktemperament, als seine Erscheinung in Deutschland (1900) plötzlich zu einer Sensation wurde. Selbst von polnischer Abstammung zeigt sich G. in der Darstellung Chopins von seiner eigentümlichsten Seite. Seine Bearbeitungen Chopinscher Etüden, die man von ihm selbst gehört haben muß, sind das geistvollste Studienmaterial, das sich dem modernen Pianisten bietet. Die schöpferische Begabung G.'s bekundet sich übrigens nicht weniger in seinem Vortrag fremder Musik als in den mancherlei eigenen Kompositionen, die er veröffentlicht hat. Lebt seit 1910 in Wien als Leiter der Meisterklasse des Kais. Konservatoriums.

Goepfart, Karl, Dirigent und Komponist, geb. am 8. März 1859, Schüler seines Vaters (Prof. H. G.), später der Weimarer Musikschule und 1876—1886 Franz Liszt's, machte 1875 seine erste Konzertreise durch Amerika. G. war Kapellmeister am Konkordiatheater in Baltimore, und bekleidete Dirigentenstellen in Süddeutschland und am Rhein. Seine Hauptwerke sind die Opern: „Der Schmied von Antwerpen“, „Kamilla“, „Sarastro“, die Märchen: „Beerenlieschen“, „Rhodopis“, „Der Geiger zu Gmünd“, ferner Sinfonien, Kammermusik u. s. w. G. lebt in Berlin.

Goette, Elfriede, geb. Schmitz, geb. am 8. Dez. 1878 in Berlin, verheiratet mit dem Direktor des Konservatoriums St. Ursula in Berlin, Eduard Goette, studierte bei der Kammersängerin Hermine Galfy und bei Etelka Gerster Gesang, widmete

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.




Siga Garsó.


Paul Geisler.

sich zuerst der Konzertlaufbahn, wurde dann als erste Koloratursängerin an die Oper in Frankfurt a. M. engagiert, der sie von 1908—10 angehörte. Seit dieser Zeit hat sich S. G. wieder ganz dem Konzert- und Oratoriengesang gewidmet. Lebt in Lichterfelde bei Berlin.

Göhler, Carl Georg, Dr. phil., Kapellmeister, geb. am 29. Juni 1874 in Zwickau, studierte an der Universität und am Konservatorium in Leipzig. 1903—07 war er Hofkapellmeister in Altenburg, bis 1909 bekleidete er das gleiche Amt in Karlsruhe und lebt jetzt in Leipzig als Dirigent des Riedelschen Gesangvereins. G., dem das Ritterkreuz I. Klasse des Sächsischen Albrechtsordens verliehen ist, ist auch als Orchesterdirigent in Konzerten erfolgreich aufgetreten.

* **Goldmark**, Karl, geb. 18. Mai 1830 in Keszthely in Ungarn, ist eine der merkwürdigsten Künstlererscheinungen der Neuzeit. Nur fünf Monate genoß der Jüngling am Wiener Konservatorium Unterricht in der Harmonielehre und im Geigenspiel. Seine eigentliche Ausbildung verdankt er, ein vollständiger Autodidakt, sich selbst. Durch die Praxis gelangte er zur Meisterschaft. Man kann nicht sagen, daß diese Entwicklung ohne Nachteile für G. gewesen wäre; später erst gelangte er zur Bedeutung, seine Produktion blieb eine langsame und nicht frei von Einseitigkeit. In den Jahren 1850—57 war G. als Geiger an verschiedenen Theatern Oesterreichs tätig. Nachdem er dann in einem Konzert in Wien eigene Werke mit Erfolg zur Aufführung gebracht hatte, lebte er von da ab lediglich seinem Schaffen. Die Ouvertüre zu „Sakuntala" lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn; die Oper „Die Königin von Saba" begründete 1875 seinen Weltruf. Es folgten ihr die Opern „Merlin" (1886), „Das Heimchen am Herd" (1896), „Götz von Berlichingen" (1902) und neuerdings „Die Kriegsgefangene". Für Orchester schrieb G. zwei Symphonien: „Ländliche Hochzeit" und Nr. II in Es-dur Scherzi und die Ouvertüren „Im Frühling", „Penthesilea", „Prometheus" und „Sappho". In der Kammermusik sind eine Violinsuite, ein Klavierquintett, ein Streichquintett und -Quartett, zwei Trios u. s. w. zu nennen; ferner ein Violinkonzert, Lieder und Chöre. Für größeren Chor setzte G. eine „Frühlingshymne" und den 113. Psalm. In all diesen Werken zeigt sich G. geistreich und oft originell, wirklich bedeutend aber nur als musikalischer Kolorist. Er verfügt über einen an Makart gemahnenden Glanz und Reichtum der Farben; daher liegt sein Schwerpunkt auch im Instrumentalen. Einige seiner Ouvertüren sind geniale Orchesterstücke, von den Opern war nur die „Königin von Saba" ein großer Treffer. Hier kam aufs glücklichste die Art des Stoffes dem Naturell des Komponisten entgegen, als dessen Persönlichstes man die Gabe be-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Luise Geller-Wolter.



Friedrich Gernsheim.



zeichnen muß, die Stimmung des Exotischen zu erzeugen. Orientalisch-fremdländisch, wenn nicht gesucht und bizarr (namentlich in der Harmonik) berührt seine Musik überall, wo sie charakteristisch ist; im übrigen steht keine große, eigene Persönlichkeit hinter seiner Erfindung. Im „Heimchen" hat G. einen neuen Ton, den des Märchenhaften anzuschlagen versucht, aber auch mehr im Instrumentalen denn im Vokalen. Als Symphoniker kommt G. nicht ernstlich in Betracht; wohl aber hat er in der Kammermusik interessante und anmutige Gebilde geschaffen, und unerschöpflich ist seine Tonphantasie an eigenartigen Klangeffekten. G. lebt in Wien.

* **Goldschmidt**, Paul, Pianist, geb. 7. Mai 1882 in Frankfurt a. M., studierte in Wien bei Leschetitzky und in Berlin bei Arthur Schnabel. Nach erfolgreichem Debut in Salzburg machte er sich in Deutschland wie in Oesterreich, in Belgien und der Schweiz als ein ebenso intelligenter wie temperamentvoller Vertreter seines Faches bekannt, dem schon in jungen Jahren ein meisterliches technisches Können zur Seite steht. Lebt in Berlin.

* **Götze**, Marie, hervorragende Altistin, geboren am 2. November 1865 in Berlin, erhielt ihre musikalische Ausbildung auf dem Sternschen Konservatorium; im Gesang waren Jenny Meyer und Hedwig Levysohn ihre Lehrerinnen. Nach kurzer Wirksamkeit an der Berliner Oper ging M. G. an das Stadttheater in Hamburg und trat hier immer bedeutsamer hervor, besonders seit sie unter H. von Bülow, der sie durch sein Interesse auszeichnete, die Carmen gesungen hatte. Ihr edles, ausdrucksvolles Organ, nach Charakter und Umfang mehr Mezzosopran als Alt, befähigt sie vornehmlich für alle dramatisch angelegten und getragenen Partien; aber auch das Neckische und Pikante (Frau Reich, Quickly im Falstaff 2c.) liegt in ihrem Naturell. Nach vierjähriger Tätigkeit in Hamburg und nach einer zweijährigen Tournee durch Amerika kam M. G. 1892 wieder an die Berliner Hofoper, der sie seitdem als erste Altistin und bedeutende künstlerische Kraft angehört. In einer Reihe erfolgreicher Neuschöpfungen hat sie hier auch ihre Gestaltungskraft bewährt. M. G. ist zugleich eine der wenigen Opernsängerinnen, die auch auf dem Gebiet des Lied- und Oratoriengesanges wirklich heimisch sind. 1908 wurde sie kgl. preußische Kammersängerin.

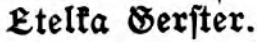
* **Götzl**, Dr. Anselm, Komponist, geb. am 26. Dez. 1876 in Karolinenthal bei Prag, war Schüler von Zdenko Fiebig und in Wien von Guido Adler. Seine Oper „Zierpuppen" ist u. a. auch an der Komischen Oper in Berlin mit Erfolg aufgeführt worden. G. ist Officier d'Academie. Lebt in Prag.

Grabert, Martin, Organist und Komponist, geb. am 15. Mai 1868 in Arnswalde in der Neumark, studierte auf

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Etelka Gerster.  Stefi Geyer.

dem kgl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, unter den Professoren Bellermann und Bargiel. 1891 wurde er Stipendiat der Meyerbeer-Stiftung, 1894 erhielt er den Mendelssohnpreis. Nach kurzer Wirksamkeit als Theaterkapellmeister in Rostock (1894—95) ließ sich G. als Organist und Chordirigent in Berlin nieder, zuerst an der Kaiser Friedrich Gedächtniskirche, später an der Dorotheenstädtischen Kirche. Seine geistlichen Werke für Chor haben ihm als Komponisten einen Namen gemacht.

Grädener, Hermann, geb. am 8. Mai 1844 in Kiel, war Schüler seines Vaters Karl G. und des Wiener Konservatoriums. 1862—64 Organist in Gumpendorf, trat er später in das Wiener Hoforchester als Violinist ein. 1873 übernahm er den Unterricht in der Harmonielehre an der Horakschen Musikschule, seit 1890 ist er als Lehrer der Komposition am Konservatorium der Musikfreunde tätig. G. hat Werke für Orchester (eine „Sinfonietta"), ein Cellokonzert Kammer- und Klaviermusik und Lieder geschrieben, durch die er sich als kenntnisreicher und graziöser Komponist Anerkennung erworben hat.

* **Grahl**, Heinrich, Tenorist in Berlin, geb. am 30. November 1860 in Stralsund, ein Schüler von Professor Felix Schmidt auf der Berliner Hochschule, wirkt in allen größeren Städten Deutschlands, sowie in Oesterreich, Holland und Rußland als musikalisch und stimmlich tüchtig gebildeter Oratorien- und Liedersänger.

* **de Greef**, Arthur, Professor, hervorragender Pianist, geb. am 10. Okt. 1862 in Louvain (Belgien), erhielt seine Ausbildung am Brüsseler Konservatorium. Seine Lehrer waren Louis Brassin (Klavier) und Gevaert (Komposition). 15 Jahre alt wurde er mit dem ersten Preise ausgezeichnet; zwei Jahre später empfing er das diplome de capacité, eine Auszeichnung, die vor ihm noch keinem Pianisten zu teil geworden. In jugendlichem Alter erfreute er sich bereits der besonderen Sympathie Franz Liszts. de G., dessen Name durch Kunstreisen nach Deutschland, Frankreich und Italien schnell bekannt geworden ist, wurde im Dezember 1887 zum Hauptlehrer des Klavierspiels am Brüsseler Konservatorium ernannt. Er besitzt eine umfassende Kenntnis der Klavier- und Orgelliteratur und gibt häufig historische Musikabende.

* **Greef-Andriessen**, Pelagie, bedeutende dramatische Sängerin, geb. am 20. Juni 1863, studierte in Berlin bei Frau Professor Dreyschock. Frau G.-A., bekannt geworden unter dem Namen Sthamer-Andrissen, später verheiratete Ende, blickt auf eine sehr erfolgreiche Laufbahn zurück. In Leipzig, Wien, Köln, Bayreuth, London, Frankfurt a. M., Berlin und Dresden hat sie sich den Ruf einer stimmgewaltigen Vertreterin der hochdramatischen Partien erworben. Sie war

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Karl Gillmeister.



Umberto Giordano.

Mitglied des Stadttheaters in Frankfurt a. M., als sie sich von der Bühne zurückzog.

***Groß**, Gisela, hochbegabte Pianistin, geb. am 26. Nov. 1877 in Szilágy-Somlyo (Ungarn), machte ihre Studien bei Prof. Thoman auf der Landesakademie in Budapest, und später bei Theresa Carreño. Zu Ansehen gelangte sie namentlich durch ihre Erfolge in Berlin, wo sie zuerst 1898 mit ihrer temperamentvollen Virtuosität Aufsehen erregte. G. G., die seit 1900 ständig in Berlin lebt, hat inzwischen erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland unternommen.

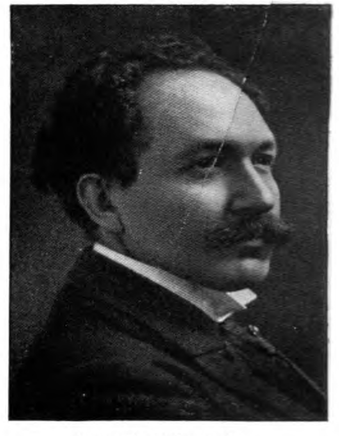
***Grumbacher de Jong**, Jeannette, Konzertsängerin, geboren am 31. Dezember 1872 in Leeuwarden (Holland), Schülerin der Kgl. Musikschule im Haag, studierte bei Arnhold Spoel und bei Anna Schultzen v. Asten in Berlin. Zuerst fiel sie als Mitglied eines holländischen Frauenterzettes auf; dann entwickelte sie sich zu einer der geschätztesten Solistinnen. Ihr zierlicher, leicht beweglicher Sopran, ihr anmutiges, grundmusikalisches Wesen kommen vornehmlich dem Liede, der Cantate und der feineren Kammermusik, in der sie seit Jahren an der Spitze eines ausgezeichneten Vokalquartetts Hervorragendes bietet, zu statten. Aber auch im Oratorium weiß sie ganz Persönliches zu gestalten. J. Gr. lebt in Berlin. Die Kaiserin hat ihr das Frauenverdienstkreuz am weißen Bande verliehen; Mecklenburg-Schwerin und Schaumburg-Lippe haben sie mit Orden für Kunst und Wissenschaft dekoriert.

***Grün**, J. M., Violinist, geb. am 12. März 1837 in Budapest. Ellinger in Budapest und Professor Böhm in Wien übernahmen seine Ausbildung. G. wirkte erst einige Jahre in Weimar und Hannover und ging 1865 nach Wien, wo er als Konzertmeister am Hofoperntheater und Professor am Konservatorium tätig ist. G. hat sich einen großen Ruf erworben, sowohl als Spieler wie als Lehrmeister seines Instrumentes, für das er so manchen jungen Künstler herangebildet hat.

***Grünfeld**, Alfred, angesehener Pianist, geb. am 4. Juli 1852 in Prag, war Schüler des dortigen Konservatoriums. Er studierte unter J. T. Hoyer und bei Kullak in Berlin. Er ging dann nach Wien zurück und eroberte sich von hier aus die Konzertsäle Deutschlands durch sein reizvolles und meisterliches Spiel. Von 1873 ab unternahm er auch erfolgreiche Konzertreisen durch Frankreich, Rußland und Amerika. G. ist ein Meister des Anschlags, den er weich und singend zu gestalten versteht, im besonderen ein trefflicher Mozartspieler. Er lebt als k. u. k. österr. Kammervirtuose und kgl. preuß. Hofpianist in Wien.

***Grünfeld**, Heinrich, Bruder des vorigen, bildete sich in Prag, wo er am 21. April 1855 geboren ist, am Konservatorium zum Cellisten aus. Er wirkte zuerst

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





K. F. Glasenapp. Leopold Godowsky.

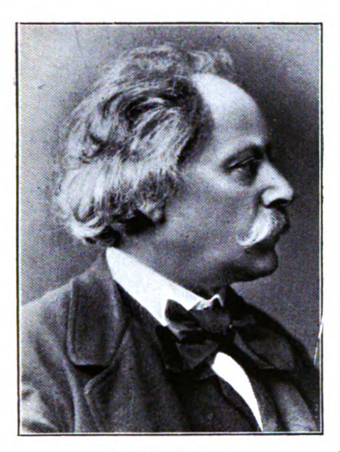
längere Zeit in Wien und war dann seit 1876 in Berlin acht Jahre hindurch als Lehrer am Kullakschen Konservatorium tätig. G. hat sich einen Namen gemacht als virtuoser und besonders eleganter Spieler seines Instrumentes. Die graziöse Feinkunst innerhalb der Cellomusik findet in ihm den berufensten Vertreter. Als Musiker bewährt sich G. in den Kammermusikveranstaltungen, die er mit X. Scharwenka und G. Holländer ins Leben rief und die dann mit Sauret, später mit Zajic fortgeführt wurden. G. wurde 1886 durch Verleihung des Titels eines kgl. Hofvioloncellisten, 1904 durch den des kgl. Professors ausgezeichnet.

* **Grüning**, Wilhelm, namhafter Wagnersänger, geb. am 2. Nov. 1858 in Berlin, ist Schüler des Sternschen Konservatoriums. Nach mehrjähriger Tätigkeit an verschiedenen größeren Operntheatern Deutschlands, machte er eine Tournee durch Amerika und wirkte dann (1889—97) in Bayreuth, wo er den Parsifal, Stolzing, Tannhäuser und Siegfried sang. G., dem seine glänzenden Stimmittel und die stilvolle Behandlung seiner Partien künstlerische Bedeutung verschafft haben, war Mitglied der Berliner Hofoper, von der er seit 1911 ausgeschieden ist, um nur noch als Gesangspädagoge tätig zu sein.

* **Gulbranson**, Ellen, Sopranistin, geb. in Stockholm, studierte bei der Marchesi in Paris. Nach kurzer Wirksamkeit als Konzertsängerin ging sie 1889 zur Bühne, verheiratete sich aber bald darauf und lebt seitdem auf ihrem Landgut bei Christiania, nur von Zeit zu Zeit als Brünhilde in Bayreuth und an einigen großen Bühnen gastierend. Ihre imposante Erscheinung und ihre bei aller Weichheit des Tones mächtige Stimme prädestinieren sie für diese heroischste Bühnengestalt der deutschen Oper. 1899 sang E. G. in Bayreuth auch die Kundry.

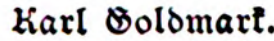
* **Gura**, Hermann, Sohn des berühmten Eugen Gura, Opern- und Konzertsänger, geb. am 5. April 1870 in Breslau, studierte bei Hasselbeck und Zenger auf der Akademie der Tonkunst in München, bei seinem Vater und bei Galliera in Mailand. Die Absicht, Kaufmann zu werden, hatte er früh aufgegeben, ging zur Bühne und erwarb sich zuerst in Riga Routine als Sänger und Schauspieler. Die nächsten 4 Jahre sahen ihn dann Berlin (Kroll), Aachen, Zürich und Basel. 1895 kam G. ans Münchener Hoftheater und machte bereits durch seine Mitwirkung in den neueinstudierten Mozart-Opern von sich reden. Sein starkes dramatisches Charakterisierungsvermögen kam aber erst zu voller Geltung in Schwerin, wo er seit 1896 tätig ist, seit 1897 auch als Regisseur. Im Verein mit Zumpe hat G. den Schillingsschen Opern „Ingwelde" und „Pfeifertag" zu ihren ersten Bühnenwirkungen verholfen und dabei bedeutendes Inszenierungsgeschick gezeigt. Auch im Konzertsaal, als Balladen- und Liedersänger,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Karl Goldmark. Paul Goldschmidt.



hat sich G. mit steigenden Erfolgen heimisch gemacht. Weniger die markige Stimme als die musikalische Intelligenz und die lebhaft schildernde Darstellungsart erinnern zuweilen an die Kunst seines Vaters. G. ist Großherzogl. Mecklenburgischer Hofopernsänger und war Oberregisseur der Schweriner Hofoper. 1909 ging er als Oberregisseur an das Stadttheater in Hamburg und leitete in Berlin in den Sommern 1908 und 1909 die Gura-Oper bei Kroll und 1911 die Komische Oper.

Gutheil, Gustav Amandus, Kapellmeister des „Wiener Konzertvereins", geb. am 28. Januar 1868 in Blankenhain in Thüringen, erhielt seine Ausbildung durch Müller-Hartung in Weimar, Paul Klengel in Leipzig und Richard Strauß in Berlin.

* **Gutheil-Schoder**, Maria, k. und k. Hof- und Kammersängerin in Wien, ist am 16. Febr. 1876 in Weimar geboren, wo sie bei Frau Naumann-Gungel, Rudolf v. Milde und Richard Strauß studierte. Frau G.-Sch. machte sich zuerst einen Namen in ihrer Vaterstadt und gastierte viel in Deutschland und Oesterreich. Ueberall errang sie trotz beschränkter Stimmittel starke Erfolge als eine der interessantesten unter den lebenden Sängerinnen durch ihre dramatische Gestaltungskraft, musikalisches Wesen und Originalität. Frau G.-Sch. Inhaberin der großherzogl. weimarschen Medaille für Kunst und Wissenschaft und der goldenen Jubiläumsmedaille, ist jetzt Mitglied der Wiener Hofoper.

de Haan, Willem, Hofrat, Kapellmeister und Komponist, geb. am 24. September 1849 in Rotterdam, ist Schüler von Woldemar Bargiel und S. de Lange. de H's Dirigententätigkeit fing in Bingen an, wo er Musikdirektor und Leiter des „Cäcilienvereins" war. Darauf nahm er im Jahre 1876 die Stellung als Dirigent des Mozartvereins in Darmstadt an. 1878 wurde er Hofkapellmeister an der Oper und 1889 außerdem Dirigent des Musikvereins in Darmstadt. Von de H's Kompositionen sind zu nennen die Oper: „Die Kaiserstochter" (1884 in Darmstadt aufgeführt), Werke für Soli, Chor und Orchester: „Der Königssohn", „Die Grazien", „Harpa" und „Das Grab im Busento", ferner Klavierstücke und Lieder.

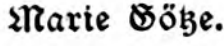
* **de Haan-Manifarges**, A. Pauline, Altistin, geb. am 4. April 1872 in Rotterdam, ist Schülerin von Julius Stockhausen in Frankfurt a. M. Sie ist eine in letzter Zeit als Konzert- und namentlich Oratoriensängerin sehr geschätzte Künstlerin, hat sich durch ihre Mitwirkung in großen musikalischen Veranstaltungen in Deutschland, Holland, Belgien und der Schweiz bekannt gemacht.

* **Haasters-Zinkeisen**, Anna, Pianistin, studierte an den Konservatorien von Köln und Frankfurt (Dr. Hoch), bei den Professoren Merke und J. Kwast.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"





Marie Götze.  Anselm Götzl.

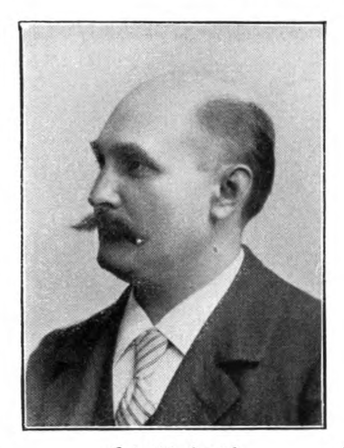
Ferner genoß sie jahrelang die persönliche Unterweisung Hans v. Bülows. Mit 17 Jahren gewann sie in Berlin den Mendelssohnpreis. Einer vollen Technik und der zugleich geistvollen und natürlichen Auffassung verdankt sie ihren, namentlich in den Rheinlanden gefestigten Ruf. Nach mehrjähriger Tätigkeit als Solistin und Lehrerin in Köln ist A. H.-Z. bei ihrer Verheiratung mit dem bekannten Genremaler August Zinkeisen nach Düsseldorf übergesiedelt.

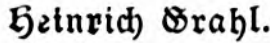
* **Hagen**, Adolf, Kapellmeister, geboren am 4. September 1851 in Bremen, studierte in Wiesbaden bei W. Freudenberg und wurde dann Schüler von Joachim Raff. Sechs Jahre gehörte er als Violinist der kgl. Kapelle in Wiesbaden an, wurde dann Chor- und Musikdirektor in Danzig und Bremen und ging 1877 als erster Kapellmeister nach Freiburg i. Br. Von dort kam H. nach Hamburg und Riga und 1888 nach Dresden, wo er seitdem als Kapellmeister der Hofoper und Dirigent an der katholischen Hofkirche wirkt. In den Jahren 1884—89 war H. auch artistischer Direktor des k. Konservatoriums in Dresden.

* **Hagen**, Mary (eigentlich M. Schön), geboren am 27. Mai 1878 in Diez a. d. Lahn bei Limburg, gehörte anfangs der Bühne als Soubrette und Schauspielerin an. Nach Engagements in Magdeburg, Kiel, Aachen und Görlitz kam sie 1898 an das Centraltheater in Berlin und begann nun ihre ungewöhnlich schöne und klangvolle Stimme auszubilden. Die bei Frau Muschler begonnenen Studien setzte sie später bei Etelka Gerster, Siga Garsó und der Nicklaß-Kempner fort. Inzwischen hatte sich M. H. in Wien (Theater an der Wien), wohin sie im Jahre 1901 ging, und durch erfolgreiche Gastspiele in Leipzig u. s. w. einen Namen als besonders temperamentvolle und schauspielerisch begabte Künstlerin gemacht, und gehörte 1903—1907 als Vertreterin erster Operettenpartien dem Theater des Westens in Berlin an. Ihre Begabung, die von jeher in seriöseren Rollen unverkennbar auf die Oper wies, hat sie neuerdings in das Fach der hochdramatischen Sängerinnen geführt. Seit kurzem ist sie auch erfolgreich als Gesanglehrerin tätig.

Hambourg, Mark, Pianist, geb. am 1. Juni 1879 in Gogutschar-Noronez (Rußland), erhielt seine musikalische und pianistische Ausbildung zuerst von seinem Vater, später von Leschetizky in Wien. H. hat bereits zwei Tourneen durch Australien gemacht und hat in Rußland, Deutschland, Frankreich und England Aufsehen erregt. Sein technisches Können ist schon jetzt ein ungewöhnliches und sein Musikertum, das sich auch in eigenen Kompositionen bekundet, prägt seinem Spiel einen eigenen Stempel auf. H. lebt in London.

* **Hartmann**, Arthur, hervorragender Violinvirtuose, geb. am 23. Juli 1881





Heinrich Grahl.



Arthur de Greef.

in Philadelphia, ist ungarischer Abstammung (eigentlicher Familienname: Kemenyi), debütierte schon mit 6 Jahren in der Academy of Music zu Philadelphia und ließ sich schon vom 9. Jahre ab in London, Wien, Paris u. s. w., mit größtem Erfolge hören. H. war zuerst Schüler seines Vaters und studierte dann bei M. van Gelter und später bei C. M. Löffler in Boston. Durch sein virtuoses Können und sein starkes musikalisches Talent (das sich auch in eigenen Kompositionen, namentlich für Geige und Orchester äußert) zu Ansehen gelangt, durchreiste H. in jungen Jahren alle europäischen Länder mit steigendem Erfolge und ist für den Herbst 1906 für 60 Konzerte in Amerika verpflichtet. H. beherrscht auch die Viola d'amour und hat sich aus Interesse für die ungarische Musik, die er wie ein echter Zigeuner spielt, die Kenntnis des ungarischen Nationalinstrumentes, des Cymbals angeeignet. Er domiziliert zur Zeit in Berlin.

* **Hartog**, Jacques, geb. am 24. Oktober 1837 in Zalt-Bommel in Holland, Schüler von C. A. Leenhoff, Brassin, Ferdinand Hiller und Karl Wilhelm; kam auf Empfehlung von Vertrulst nach Amsterdam als Musiklehrer; wurde 1887 nach Harlem berufen als Lehrer der Musikgeschichte am Institut der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst und ist seit 1903 Privatdozent für Musikgeschichte an der dortigen Universität. 1881—85 dirigierte er den Chor der gleichnamigen Gesellschaft in Bussum, wo unter seiner Leitung Gades „Psyche" zur ersten Aufführung kam. H. komponierte eine Operette, Konzertouvertüren, ein Violinkonzert, eine Messe, Motetten, Lieder und Klavierstücke. Er ist als Musikschriftsteller und Kritiker verschiedener großer in- und ausländischer Zeitungen tätig und hat wichtige pädagogische und theoretische Werke ins Holländische übersetzt. Er veröffentlichte größere Monographien, unter denen die über Mendelssohn (1909) und Robert Schumann (1910) die im In- und Auslande verbreitetsten sind. 1910 wurde er zum Ritter des Ordens von Oranje Nassau ernannt.

* **Hauk**, Minnie, hervorragende Bühnensängerin, wurde zu New York am 16. November 1853 geboren. Sie verdankt ihre Ausbildung dem Professor Achille Errani in New York und Moritz Strakosch in Paris. Sie trat zuerst in ihrer Vaterstadt auf (1868), war dann 3 Jahre hindurch Mitglied der Wiener Hofoper und kam 1875 nach Berlin. Hier erwarb sie sich große Sympathien und wurde als erste Sängerin gefeiert, obgleich sie sich in ihrem technischen Können mit andern Primadonnen nicht messen konnte. Aber ihre Mittel hatten etwas Blendendes, die Persönlichkeit einen großen Reiz, und so war sie namentlich in der Spieloper (Schwarze Domino, Carlo Broschi, Mignon ꝛc.), aber auch in lyrisch-dramatischen Partien wie Carmen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Pelagie Greef-Andriessen.



Gisela Groß.

und Margarete von hinreißender Wirkung. Von Berlin aus trat sie in allen Hauptstädten Europas und Amerikas mit sensationellem Erfolge auf. M. H. ist kgl. preuß. Kammersängerin, Officier d'académie in Paris und Ehrenmitglied der kgl. Musikakademie zu Rom.

Hausegger, Sigmund von, Komponist und Dirigent, geb. am 16. August 1872 in Graz, Sohn des berühmten Aesthetikers und Dozenten, war Schüler seines Vaters, Degners und K. Pohligs. Nach 5jährigem Universitätsbesuch widmete er sich gänzlich der Musik. Bekannt wurden bisher eine Messe, die Opern „Helfried" und „Zinnober" (München 1896), eine „Dionysische Phantasie" und die „Barbarossasymphonie" für großes Orchester, ein Klavierquartett, Männerchöre und Lieder. Als gastierender Kapellmeister der Grazer Oper, besonders aber an der Spitze des Kaimorchesters (seit 1899) hat H. sich den Ruf eines begabten Dirigenten erworben. Von 1902—1906 war er Dirigent der Museumskonzerte in Frankfurt a. M. Seine Gattin, Hertha Ritter, Tochter des Komponisten Alexander Ritter, ist eine vorzügliche Mezzosopranistin und begabte Vortragskünstlerin. H. lebt jetzt, nach mehrjährigem Aufenthalt in München, in Hamburg als Leiter der dortigen Philharmonischen Konzerte.

Havemann, Gustav, Violinvirtuose, geb. am 15. März 1882 in Güstrow in Mecklenburg, genoß den Unterricht Josef Joachims, Prof. Markees auf der Kgl. Hochschule in Berlin und Bruno Almers in München. Als erster Konzertmeister wirkte er in Lübeck und Hamburg, als Hofkonzertmeister in Darmstadt, wo ihm ein wertvoller Stradivarius verehrt wurde und Prinz Ernst Ludwig von Hessen ihm das Ritterkreuz I. Klasse Philipp des Großmütigen verlieh. Als Solist ist er auch in Rußland und England aufgetreten. H. ist jetzt Lehrer am Leipziger Konservatorium.

***Heermann**, Hugo, bedeutender Violinist, geb. am 3. März 1844 in Heilbronn. Er besuchte das Konservatorium in Brüssel und studierte 5 Jahre unter Leitung von J. Meerts. Seit 1865 ist H. in Frankfurt a. M. und hat sich hier in mannigfacher und hervorragender Weise betätigt. H. war ein bewährter Solist der Museumskonzerte, Leiter der Veranstaltung für Kammermusik und Lehrer am Hochschen Konservatorium. Auf seinen zahlreichen Konzertreisen durch Deutschland, England, Frankreich, Amerika, Australien und Neu-Seeland hat H. seinen Ruhm als Geiger weithin verbreitet. Ist jetzt nach Europa zurückgekehrt nnd lebt, mit dem Titel Professor, in Berlin als Lehrer am Sternschen Konservatorium.

***Hegar**, Friedrich, Dr., geb. am 11. Oktober 1841 in Basel, bildete sich zunächst zum Violinisten aus. Er besuchte das Leipziger Konservatorium, wo Richter,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Grumbacher de Jong.



J. M. Grün.

Hauptmann, David und Rietz seine Lehrer waren, und ging dann als Konzertmeister nach Warschau, London, Gebweiler im Elsaß und 1863 nach Zürich, das fortab sein dauernder Wohnsitz blieb. H. wurde allmählich der Mittelpunkt des Züricher, und damit des ganzen Schweizer Musiklebens. 1866 wurde ihm die Direktion der Abonnementskonzerte, 1868 die der Tonhalleorchester übertragen; 1870 übernahm er die Direktorstelle des Züricher Konservatoriums. Kurze Zeit war er auch als Kapellmeister am Theater tätig und vereinigte somit in einer Person alle musikalischen Aemter. In dem von ihm begründeten Quartett spielte er die Primgeige. Sein Einfluß auf künstlerische Zustände der schweizerischen Hauptstadt war ein überaus segensreicher. H. ist eine ideale und zugleich tatkräftige Natur; den hervorragenden Erscheinungen seiner Kunst, vor allem den Werken von Brahms, hat er Verständnis und Förderung entgegengebracht. Seit seiner zweiten Verheiratung hat sich H. auf seine Besitzung in der Nähe Zürichs zurückgezogen und hat 1906 anläßlich seines 40jährigen, festlich begangenen Jubiläums auch die Leitung der großen Abonnementskonzerte der Tonhalle niedergelegt. Sein Nachfolger wurde Andreae. Unter seinen Werken ist das Violinkonzert, das Oratorium „Manasse", eine Reihe Lieder, vor allem aber seine Männerchöre hervorzuheben. Seine Chorballaden „Rudolf von Wardenberg", „Totenvolk" und „Schlafwandel" gehören zu dem Besten und Eigenartigsten, was wir auf diesem Gebiete besitzen. H. hat wesentlich dazu beigetragen, die Literatur für Männerchor auf ein höheres Niveau zu heben; seinem Schaffen ist in dieser Beziehung bleibende Bedeutung beizumessen.

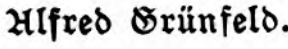
***Hegedüs**, Ferencz, Violinvirtuose, geb. zu Fünfkirchen in Ungarn, Sohn eines ungarischen Musikers und einer spanischen Mutter, zeigte schon im Alter von 3—4 Jahren seine außerordentl. musikalische Begabung. Nie als Wunderkind ausgenützt, genoß er eine streng klassische Erziehung durch Professor Gobbi und später durch Professor Hubay am Konservatorium und an der königl. Akademie zu Budapest. Dort erhielt er im Alter von 18 Jahren ein Diplom als Virtuose und Professor und wurde bald darauf Kapellmeister des Lustspieltheaters. Nach einem Jahr zog er sich von diesem Posten zurück, um sich ganz seiner Laufbahn als Violinist zu widmen. 1901 konzertierte er in London mit großem Erfolg, und seitdem haben Konzerttouren in den Hauptstädten Deutschlands, Englands und Frankreichs seinen Ruf befestigt. Besonders eigen ist H. die Vereinigung feurigen Temperamentes und ernster Zurückhaltung. Er lebt zur Zeit in England.

* **Heinemann**, Alexander, Konzert- und Oratoriensänger (Bariton), Kammersänger, geb. 26. Mai 1873 in Berlin,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Alfred Grünfeld.





Heinrich Grünfeld.

bildete sich zuerst zum Instrumentalmusiker aus. Eine gediegene, allgemeine musikalische Bildung ist es denn auch, die nächst hervorragend schönen Stimmitteln dem Sänger an allen wichtigen Musikplätzen Deutschlands nachhaltigen Erfolg verschafft hat. H. lebt in Berlin und ist Hauptlehrer am Sternschen Konservatorium.

Heinze, Gustav Adolf, Klarinettist und Dirigent, geb. am 1. Oktober 1820 in Leipzig, wo sein Vater Klarinettist im Gewandhausorchester war. Im Alter von 15 Jahren wurde er 1835 bereits im Gewandhaus angestellt; später unternahm er größere Konzertreisen als Klarinettvirtuose. Seit 1844 ist H. als Dirigent tätig. Zuerst erhielt er die zweite Kapellmeisterstelle am Stadttheater zu Breslau und brachte hier seine Opern „Lorelei" und „Die Ruinen von Tharandt" zur Aufführung. 1850 ging H. nach Amsterdam, war hier Kapellmeister der deutschen Oper, übernahm 1853 die Leitung der Liedertafel „Euterpe", 1857 die Vincentiuskonzerte und später den Kirchenchor „Excelsior". Von seinen Kompositionen sind noch hervorzuheben: Oratorien, drei Messen, Ouvertüren, Kantaten, Lieder und Chöre. † Amsterdam Ende Februar 1905.

Hellmesberger, Ferdinand, Cellist, Sohn des berühmten Violinisten und Direktors des Wiener Konservatoriums, geboren am 24. Januar 1863 in Wien. Er trat 1879 in die Hofkapelle, wirkte seit 1883 im Quartett seines Vaters mit, war Lehrer am Konservatorium und seit 1886 Solocellist der Hofoper. H., der den Titel Professor hat, war seit Ende 1905 einige Zeit Kapellmeister an der Hofoper in Berlin.

Hempel, Frieda, Koloratursängerin, geboren am 26. Juni 1884 in Leipzig, studierte in Berlin am Sternschen Konservatorium bei Frau Prof. Nicklaß-Kempner. Schon als Schülerin erregte sie Aufsehen durch ihre schöne Stimme und durch eine technische Veranlagung, die sie inzwischen zur Meisterschaft ausgebildet hat. Nach kurzer Wirksamkeit in Schwerin, wurde sie an die Berliner Hofoper berufen, an der sie sich bald eine geachtete Stellung in ihrem Fache errang. 1906 sang sie in Bayreuth, 1907 im Coventgarden-Theater zu London, 1908 an der Hofoper zu Stockholm. In England und Belgien (Ostende) hat sie auch erfolgreiche Konzerte gegeben.

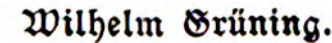
* **Henschel**, Georg, Sänger, Dirigent und Komponist, geb. am 18. Februar 1850 in Breslau. Er ist im Gesang Schüler von Götz in Leipzig und Adolf Schulze in Berlin, in der Komposition von Friedrich Kiel. Sein Auftreten in Oratorien und besonders seine eigenen Liederabende, in denen er, selbst am Flügel sitzend, ältere und moderne Gesänge mit seiner kernigen, trefflich geschulten Baßstimme in überaus musikalischer und feinkünstlerischer Weise zum Vortrag brachte und an denen dann auch seine Gattin (s. d.) teilnahm, ließen ihn zuerst als Sänger in Deutschland und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Wilhelm Grüning.



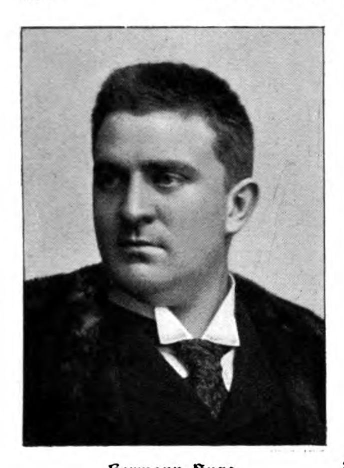
Ellen Gulbranson.

England in den Vordergrund treten. Später widmete sich H. mehr der Orchesterdirektion und der Komposition. Unter seinen Werken, die Sonaten, Ouvertüren, Orchester- und Klaviersachen, Chor- und Sololieder umfassen, haben seine Lieder (besonders die „Trompeterlieder") die weiteste Verbreitung gefunden. Eine Oper „Nubia" gelangt demnächst in Dresden zur ersten Aufführung. H. ging im Jahre 1881 nach Amerika und wurde Dirigent der Symphoniekonzerte in Boston. 1885 übernahm er die Leitung der Symphoniekonzerte in London und war 1886—88 Gesanglehrer am Royal College of Music. H. ist in London ansässig.

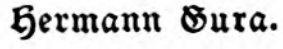
* **Hensel-Schweitzer**, Elsa, Kammersängerin, geb. am 21. Nov. 1879 in Frankfurt a. M., studierte in ihrer Vaterstadt bei Eduard Bellwidt, wirkte drei Jahre am Hoftheater in Dessau und gehörte dann zehn Jahre lang dem Frankfurter Opernhause an. Konzerttourneen führten sie durch ganz Deutschland, Gastspiele an die Wiener Hofoper und an das Münchener Prinzregententheater. Sie wirkte auch bei großen Musikfesten in München, Salzburg, Köln u. a. mit. Lebt in Berlin. Frau H.-Sch. ist Officier de l'Instruction publique. Zog sich 1912 von der Bühne zurück, um eine neue Ehe einzugehen.

* **Herbert-Campbell**, Lucy, Cellistin, geboren am 1. Mai 1873 in Leington, Staat Kentucky (Amerika), studierte bei Robert Hausmann in Berlin. Von ihrem 16. Jahre ab trat sie als Solistin auf in fast allen größeren Städten Deutschlands, Rußlands und Hollands. Seit 5 Jahren ist sie Mitglied des Damenquartetts Soldat-Roeger in Wien.

* **Hermann**, Hans, Komponist, geb. am 17. August 1870 in Leipzig, verlor früh seinen Vater und mußte schon als Kind den Kampf mit dem Dasein aufnehmen. Er lebte mit seiner Mutter in einer kleinen Stadt des Erzgebirges, wo Sonntags sein musikalisches Talent beim Chorgesang in der Kirche und abends beim Tanze zur Mitwirkung herangezogen wurde. Von seinem 15. bis zu seinem 18. Jahre war er in der Stadtpfeiferei des Städtchens Zschopau tätig und lernte dort Kontrabaß und Tuba. Sein Wandertrieb führte ihn weit umher nach der Schweiz, Rußland und England. Er verdiente sich sein Brot als Kontrabassist, begann aber zugleich auf eigene Faust seinen Schaffensdrang zu betätigen. Er hatte kurze Zeit von W. Rust und Edm. Kretzschmer in Leipzig Unterricht erhalten, begann aber erst 1893 auf Veranlassung von Johannes Brahms, der ihn in Wien kennen gelernt hatte, ein geregeltes Studium bei Heinrich v. Herzogenberg. Seit der Zeit lebt H. als Komponist und ist schnell bekannt geworden. Er fand helfende Freunde und Künstler, wie Lilli Lehmann, Amalie Joachim, Selma Nicklaß-Kempner, Scheidemantel u s.w., die in der Oeffentlichkeit erfolgreich für ihn eintraten. Außer einigen klei-



Hermann Gura.





Maria Gutheil-Schoder.

neren Kammermusikwerken, einer einaktigen Operette („Das Urteil des Mydos", Berlin 1905) und Klavierstücken hat H. nur Lieder veröffentlicht. Eine eigentümliche Mischung von harmloser Fröhlichkeit und romantischer Leidenschaftlichkeit, sowie ein ausgesprochener Formensinn ist ihm eigen. Er fühlt sich am wohlsten bei der Behandlung dramatisch bewegter Texte und andererseits auf dem Gebiete des Kinderliedes. Ein Streichquartett, ein größeres Chorwerk, eine 1902 in Kassel mit Erfolg aufgeführte Symphonie sind noch Manuskript. H. lebt in Berlin.

Hermann, Reinhold L., Komponist und Dirigent, geb. am 21. September 1849 in Prenzlau, erhielt seine Ausbildung hauptsächlich durch Julius Stern in Berlin. Im Konservatorium seines Lehrers ist H. dann auch eine Zeit lang unterrichtend tätig gewesen. Bekannt wurde er als Dirigent des Deutschen Liederkranzes in New York. In den achtziger Jahren wurde für ihn ein Lehrstuhl für geistliche Musik an der New Yorker theologischen Universität errichtet. 1892 leitete H. eine Reihe Symphoniekonzerte in Berlin und 1898 die Konzerte der Händel- und Haydn-Gesellschaft in Boston. Die Opern „Spielmannsglück" und „Wulfrin" wurden an den Theatern von Kassel und Köln mit Beifall aufgeführt. Unter den zahlreichen Kompositionen H.s seien ferner das Chorwerk „Der Geiger von Gmünd" und die „Suite Egyptienne" für Orchester genannt. H. hat außerdem verschiedene Kammermusikwerke und Lieder geschrieben, die zum Teil durch Lili Lehmann in die Oeffentlichkeit eingeführt wurden. In den Konzerten der berühmten Sängerin pflegte sich H. als einer der besten Begleiter am Flügel zu bewähren. Er lebt jetzt als vielgesuchter Lehrer in Italien.

* **Hertz**, Alfred, Kapellmeister, geb. am 15. Juli 1872 in Frankfurt a. M., studierte Musik am dortigen Raff-Konservatorium, wo er die Aufmerksamkeit H. von Bülows erregte. Er begann seine musikalische Laufbahn als Korrepetitor am Stadttheater zu Halle a. S., war dann 4 Jahre II. Kapellmeister am Hoftheater zu Altenburg und ging von dort als I. Kapellmeister an die vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld. Vom Winter 1899 ab war H. I. Kapellmeister am Stadttheater zu Breslau und folgte dann einem Rufe Direktor Conrieds nach Amerika an das Metropolitan-Opern-house in New York.

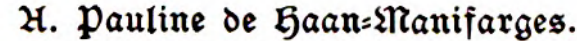
Herzog, Emilie, hervorragende Bühnen- und Konzertsängerin, ist in Ermatingen am Bodensee in der Schweiz geboren. Ihre gesangliche Ausbildung übernahm Prof. Gloggner in Zürich und Professor Schimon in München. Schon im jugendlichsten Alter kam E. H. an die Münchener Hofoper und trat hier als Page in den Hugenotten auf. Ihre frische, sieghafte Sopranstimme fiel frühzeitig auf, und in der Betätigung ihres Bühnenberufes entwickelte sich immer mehr ihre hervorragende dramatische Be-

* Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





A. Pauline de Haan-Manifarges. Anna Haasters-Zinkeisen.

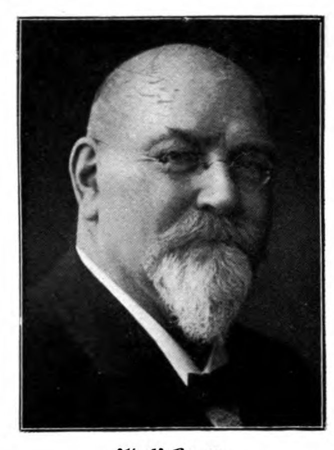


gabung. Trotzdem wurde es der Künstlerin, die sich 1890 mit dem bekannten Musikschriftsteller Dr. Heinrich Welti verheiratete, nicht leicht gemacht, sich ihren Weg zu bahnen. Obgleich sie durch immer bedeutendere Leistungen Aufsehen erregte und auch bereits begonnen hatte, im Konzertsaal eine der gesuchtesten Vertreterinnen kolorierter Sopranpartien zu werden, gelangte sie doch erst nach ihrem Weggang von München zu ihrer eigentlichen Bedeutung und Anerkennung. Seit dem Jahre 1889 gehört E. H. der kgl. Hofoper in Berlin an und hat sich hier die unbestrittene erste künstlerische Stellung erobert. Sie ist hauptsächlich die gefeierte Vertreterin der ersten Koloratur- und Soubrettenpartien, beherrscht aber nicht weniger den Stil mehr dramatischer Rollen. Ihre technische Meisterschaft, ihr Geschmack und ihre ungewöhnliche Tüchtigkeit machen sie namentlich zu einer berufenen Vertreterin des klassischen Repertoires, im besonderen der Mozartschen Opernpartien. Namentlich in letzterer Zeit hat sich E. H. mit Vorliebe dem Konzert- und Oratoriengesang zugewendet und nimmt auch darin eine der ersten Stellungen in Deutschland ein. Zu erwähnen sind die historischen Liederabende, die sie gemeinschaftlich mit ihrem Gatten veranstaltet hat. Seit dem Jahre 1910 aus dem Verbande der Kgl. Oper ausgeschieden, lebt sie als Gesanglehrerin in Zürich.

* **Heß, Ludwig**, Kammersänger (Tenor) und Komponist, geb. am 23. März 1877 in Marburg als Sohn des Universitätsprofessors H. Seine gesanglichen Studien leiteten Professor R. Otto in Berlin und Melchiore Vidal in Mailand; seine Lehrer in Theorie und Komposition waren Wolf und Bargiel und im Klavierspiel Heimann. H., der längere Zeit in Berlin lebte, unternahm vielfach Konzertreisen durch Deutschland, Rußland, England, Schweiz. Er hat sich besonders als Liedersänger einen Namen gemacht. Seiner Vortragskunst kommt die vielseitige Ausbildung und musikalische Begabung zu statten, die sich auch in den eigenen Arbeiten, symphonischen Werken für Orchester, Chorwerken, Liedern, Balladen und Duetten ausspricht. Derzeit wirkt er in München als Dirigent der Konzertgesellschaft für Chorgesang.

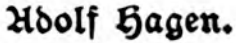
* **Heß, Willy**, Violinist, Professor, geb. am 14. Juli 1859 in Mannheim, studierte zuerst bei seinem Vater und genoß dann den Unterricht Joseph Joachims. Im Alter von 19 Jahren wurde er Konzertmeister in Frankfurt a. M., blieb hier acht Jahre und ging dann 1886 in gleicher Eigenschaft nach Rotterdam. 1888 folgte er einem Rufe nach England. 1895 wurde H. erster Violinprofessor am Konservatorium zu Köln, Primgeiger des Gürzenich-Quartetts und Konzertmeister der Gürzenich-Konzerte. Von 1903—1904 Professor an der Royal Academy of Music in London (Nachfolger Saurets) 1904—1910 Konzertmeister und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Adolf Hagen. Mary Hagen.

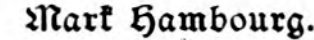


Solist des Bostoner Symphonieorchesters und kam dann an die Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin als Lehrer und Leiter der Orchesterklasse.

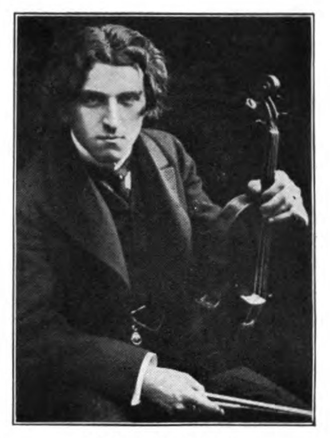
* **Heuberger**, Richard, geb. am 18. Juni 1850 in Graz, studierte Technik und war eine Zeitlang als Ingenieur tätig, ging dann jedoch zur Musik über. H. hatte in Graz den Unterricht von Buwa im Klavierspiel und von W. Meyer und Kapellmeister Hoppe in der Komposition genossen. Er wirkte von 1876 ab in Wien als Dirigent des Akademischen Gesangvereins, später in gleicher Eigenschaft an der Singakademie. Seit 1882 lebt H. in Wien ohne öffentliche künstlerische Anstellung, ist aber neben Hanslick Musikreferent der „Neuen Freien Presse". Seine zuweilen scharfen, aber geistvollen und sachkundigen Besprechungen werfen ein interessantes Licht auf das zeitgenössische Kunsttreiben. Als Komponist ist H. am meisten mit seinen Bühnenwerken, die viel feine Musik enthalten, hervorgetreten: die Opern „Abenteuer einer Neujahrsnacht", „Manuel Venegas" und „Mirjam", die Operetten: „Der Opernball" (auch in Berlin aufgeführt) und „Ihre Exzellenz", und die Ballette: „Die Lautenschlägerin" und „Struwelpeter". Im Druck erschienen ferner eine „Nachtmusik" für Streichorchester, Variationen über ein Thema von Schubert, eine Symphonie, die Ouvertüre zu „Kain" von Byron und viele Lieder, Chor- und Klaviersachen.

* **Heydrich**, Bruno R., Heldentenor und Komponist, geb. am 23. Febr. 1865 in Leuben (Sachsen), war zuerst Kontrabassist in den Hofkapellen von Meiningen und Dresden. In Weimar begann er dann seine Laufbahn als Sänger, die ihn an hervorragende Bühnen, u. a. nach Köln führte, wo H. der Nachfolger Emil Götzes wurde. H., hauptsächlich Wagnersänger, ist auch einer der wenigen noch lebenden Vertreter des „Zampa", den er in der Originallage singt. Als Musiker ein Schüler Wüllners auf dem Dresdener Konservatorium, erhielt er seine gesangliche Ausbildung von Milde, Hey, Schulz-Dornburg. Auch als Dirigent trat H. in seiner eigenen Oper „Amen" (Köln 1895) auf. Außer dieser und einer zweiten Oper „Frieden" (Mainz 1907) hat H. Lieder, Chöre, Orchesterwerke und ein musikalisches Lustspiel „Zufall" komponiert, von denen etwa 50 Werke im Druck erschienen sind. H. wirkt jetzt nur noch als Gast am Theater und lebt in Halle als Direktor eines nach ihm benannten Konservatoriums.

Hiedler, Ida, Sopranistin, königl. preuß. Kammersängerin geb. am 25. Aug. 1867 in Wien, fiel schon auf dem Konservatorium, wo sie bei Professor Neß Gesang studierte, durch ihre stimmliche Begabung auf. Sie hatte das Glück, gleich an die Berliner Hofoper zu kommen und machte bei ihrem Debüt als Margarete und Alice im Jahre 1887 einen vielversprechenden Eindruck. Einige Zeit hindurch

Mark Hambourg.



Arthur Hartmann.

mußte J. H. sich mit einer bescheidenen Beschäftigung begnügen, rückte dann aber in das Fach der jugendlichen und dramatischen Partien auf, als deren hauptsächlichste Vertreterin sie heute tätig ist. J. H. ist auf der Bühne stets die Dame; ihre vornehme und poetische Erscheinung unterstützen wesentlich ihre musikalischen Leistungen. 1908 verließ sie die Hofbühne. Ist jetzt als Lehrerin an der Kgl. Hochschule für Musik tätig.

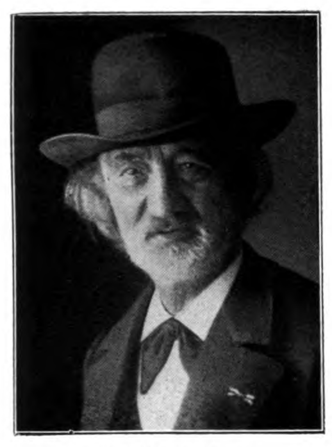
* **Hieser**, Helene, Kammersängerin in Stuttgart, geb. 10. Oktober 1863 in Wien, genoß ihre Ausbildung am dortigen Konservatorium bei Luise Dustmann, später bei der Viardot in Paris. Nachdem sie eine Saison in Preßburg engagiert gewesen, kam H. H. an die Hofoper nach Stuttgart. Gastspiele führten sie u. a. nach Wien und London (Covent-Garden).

Hildach, Anna, Gattin des folgenden, geb. am 5. Okt. 1852 in Königsberg in Preußen, ist gleichfalls als Sängerin und Lehrerin geschätzt, eine Schülerin der Frau Professor Dreyschock in Berlin. Sie pflegt in Konzerten mit ihrem Gatten, dessen Liedern sie eine treffliche Interpretin ist, gemeinsam aufzutreten und war während seines Aufenthaltes in Dresden Gesanglehrerin am dortigen Konservatorium.

* **Hildach**, Eugen, Sänger und Komponist, geboren am 20. November 1849 in Wittenberg, bildete seine schöne Baritonstimme bei Frau Professor Dreyschock in Berlin aus und machte ernsthafte Kompositionsstudien bei Ludwig Bußler. Nach zweijährigem Aufenthalt in Breslau (1878 bis 1880) wurde er Lehrer für Sologesang am Konservatorium in Dresden. Seit 1888 lebt H., konzertierend und als Gesanglehrer tätig in Berlin. Er hat sich in Deutschland, wie auf seinen Konzertreisen durch Holland, Rußland und Skandinavien einen geachteten Namen gemacht, sowohl als Lieder- und Oratoriensänger, wie als Komponist gemütvoller und heiterer, außerordentlich dankbar geschriebener Lieder.

* **Hill**, Tilia, Konzertsängerin, geb. am 15. Mai 1872 in Vlaadingen in Holland, wurde von Frl. Zegers Veeckens in Utrecht und Raimund von Zur Mühlen in London ausgebildet. In allen größeren Städten Hollands, Belgiens und Deutschlands, auch in Reval und Petersburg, ist sie mit Erfolg aufgetreten. Lebt in Berlin.

* **Hinze-Reinhold**, Bruno, Pianist, geb. am 20. Oktober 1877 in Danzig als Sohn eines angesehenen Arztes, besuchte das Königliche Gymnasium seiner Vaterstadt und widmete sich nach bestandenem Abiturienten-Examen in Leipzig gleichzeitig dem philosophischen Studium an der Universität und dem der Musik am Konservatorium, um sich alsbald doch ausschließlich der Kunst zuzuwenden. Robert Teichmüller erkannte sein vornehmlich pianistisches Talent und weihte ihn in die Ge-



Jacques Hartog.



Minnie Hauk.



heimnisse des höheren Klavierspiels ein. Ihm hat er es zu danken, daß der anfangs gehegte Wunsch, später einmal als Kapellmeister zu wirken, zu Gunsten der Virtuosenlaufbahn umschlug. Nach vollendetem Konservatoriums-Studium genoß H.-R. noch einige Zeit die Unterweisung Alfred Reisenauers. Anfang 1902 nahm er seinen Wohnsitz in Berlin, wo er, soweit seine umfangreiche Konzerttätigkeit (Solo, Kammermusik, Gesangsbegleitung) ihm Zeit läßt, am Sternschen Konservatorium als Lehrer der höheren Ausbildungsklassen sowie auch privatim unterrichtet. In seiner Darstellung ein ungemein feiner und gediegener Musiker, hat H.-R. sich auch musikliterarisch durch Neuausgaben Bachscher Werke und anderer alter Meister (Poglietti verdient gemacht.

* **Hoffmann**, Baptist, Baritonist, geb. am 9. Juli 1864 in Garitz bei Bad Kissingen, erhielt seine Ausbildung bei Weinlich-Tipka in Graz und Stockhausen in Frankfurt a. M. Nachdem er von 1888 bis 1894 in Köln und dann bis 1896 in Hamburg engagiert war, gehört H. seit dem Frühjahr 1897 dem Verbande des kgl. Opernhauses in Berlin an. Sein edler, klangvoller Bariton und seine technisch tadellosen, fein ausgearbeiteten musikalischen Leistungen heben ihn bedeutsam aus der Schar der lebenden Opernsänger heraus.

* **Hoffmann**, Karl, Violinist, geb. am 12. Dezember 1872 in Prag, studierte unter Bennewitz am Prager Konservatorium und hat sich als Primgeiger des Böhmischen Streichquartetts, dem sein voller Ton und sein energischer Vortrag den Charakter gibt, einen Namen gemacht. Mit der genannten Künstlerschaft konzertiert H. in allen bedeutenden Städten. Er lebt in Prag.

* **Hofmann**, Josef, talentvoller Pianist und Komponist, geb. am 20. Jan. 1876 in Krakau, war Schüler seines Vaters und A. Rubinsteins in Dresden, in der Theorie von Prof. Urban. H. trat bereits in jugendlichem Alter als Konzertspieler auf. Rubinstein, der große Stücke auf ihn hielt und in dem begabten Knaben einen berufenen Nachfolger prophezeite, veranlaßte ihn, sich zu konzentriertem Studium einige Jahre von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen. Nach dieser Zeit erschien H. als fertiger Pianist von phänomenaler Technik und großer Reife der musikalischen Auffassung wieder im Konzertsaal. Eigene Klaviersachen und ein Konzert mit Orchester in B zeigen starke Spuren kompositorischer Begabung. H. lebt seit kurzem wieder in Berlin.

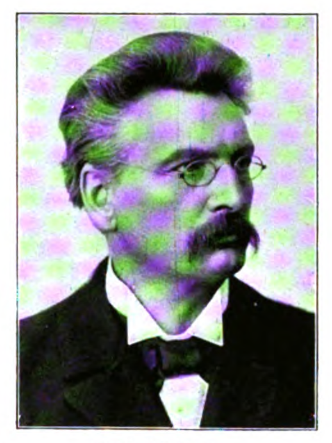
Hofmüller, Seb., Tenorist, geboren am 6. Jan. 1855 in Aigen bei Wasserburg in Oberbayern, war Schüler von Nik. Soltans in Mainz. 1879—80 war H. in Trier und Darmstadt engagiert, 1888, 89 und 92 nahm er an den Festspielen in Bayreuth teil, 1890—1900 wirkte er als

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"





Hugo Heermann.



Friedrich Hegar.

lyrischer und Spieltenor an der Dresdener Hofoper. Auch in München und Amsterdam hat er in zyklischen Wagner-Aufführungen gastiert. H., der als Konzertsänger, besonders in Oratorien, sich nicht weniger erfolgreich betätigt hat, war seit Mai 1900 Mitglied der Hofoper in Schwerin, und ist jetzt an der Münchener Hofoper.

Hol, Richard, Dirigent, geboren am 23. Juli 1825 in Amsterdam, erhielt von seinem fünften Jahre ab Musikunterricht von dem Organisten Martens, später besuchte er die kgl. Musikschule. Nach verschiedenen Studienreisen, die ihn auch nach Deutschland führten, ließ er sich in Amsterdam als Klavierlehrer nieder. 1856 wurde er Dirigent der „Amstels Mannenkoor" und des Chorvereins der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst". H. ist seit 1863 städtischer Musikdirektor als Nachfolger J. H. Kufferaths, Organist der Domkirche und Direktor der städtischen Musikschule in Utrecht. Außerdem dirigiert er die „Diligentia-Konzerte" im Haag und die „klassischen Konzerte" im Volkspalast zu Amsterdam. H. wurde 1878 zum Mitglied der französischen Akademie ernannt und ist Ritter hoher Orden u. s. w. Er hat sich nicht nur als Dirigent und Lehrer, sondern auch als Komponist einen Ruhm erworben, der über die Grenzen seines Vaterlandes hinausgeht. Bis jetzt hat H. u. a. Symphonien, Balladen, eine Oper, Messen, Lieder, Kammermusik und Klavierwerke herausgegeben. Auch als Schriftsteller ist er bekannt durch seine Kritiken in der Musikzeitung „Cäcilia" und durch eine Monographie über J. P. Sweelink.

* **Hollaender**, Alexis, Gesanglehrer und Dirigent, geb. am 25. Febr. 1840 in Ratibor, studierte an der Universität Berlin und bildete sich unter Schnabel, Adolf Hesse, später unter Grell, Bach und Böhmer zum Fachmusiker aus. Von 1861—88 Lehrer an der „Neuen Akademie der Tonkunst" Theodor Kullaks, begründete H. 1888 eine eigene akadem. Musikschule in Berlin. Seine Hauptwirksamkeit aber hat H. als Leiter des „Cäcilienvereins" entfaltet, eines gemischten Chores, an dessen Spitze er namentlich für bedeutsame neuere Werke tätig war. Der Verein löste sich 1905 auf. H. entwickelte auch eine erfolgreiche kompositorische Tätigkeit und hat bereits einige 100 Lieder und Klavierstücke, auch Kammermusik größeren Umfangs, ein Requiem ꝛc. veröffentlicht. H. ist Professor und kgl. Musikdirektor.

* **Holländer**, Gustav, Violinspieler und Pädagoge, geb. am 15. Febr. 1855 in Leobschütz in Oberschlesien. Als Zögling des Leipziger Konservatoriums begann er seine Studien unter F. David und vollendete sie bei J. Joachim in Berlin. Hier wurde Fr. Kiel sein Lehrer in der Theorie. Von 1874—1881 war H. als Kammermusiker Mitglied der kgl. Kapelle und trat als Violinlehrer in das Kullaksche Musik-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Ferencz Hegedüs.



Alexander Heinemann.

institut. Nach einer Kunstreise, die er mit der Patti und F. Mottl unternahm, und die ihm große Erfolge brachte, wurde H. 1881 nach Köln als Konzertmeister des Gürzenich-Orchesters und als Violinlehrer am Konservatorium berufen. Bald wirkte er neben Wüllner auch als Dirigent des städtischen Orchesters. Als Primgeiger an der Spitze des Kölner Quartetts machte er sich auf Reisen nach England, Belgien, Holland und Italien einen angesehenen Namen als Kammermusiker. H. kehrte 1895 nach Berlin zurück und wurde Direktor des Sternschen Konservatoriums, das unter seiner Leitung bald einen erneuten Aufschwung nahm. H. ist kgl. Professor. Sein jüngerer Bruder, Viktor H., gleichfalls in Berlin ansässig, zuerst als Theaterkapellmeister tätig, ist ein begabter Komponist für das leichtere Genre (Operetten, Possen 2c.).

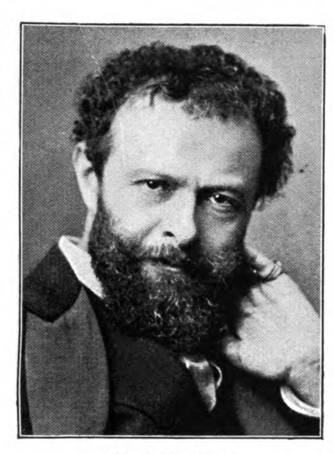
* **Hollmann**, J., ausgezeichneter holländischer Violoncellist, geb. am 16. Oktober 1852 in Maastricht, war Schüler von François Servais in Brüssel. H. hat seinen Ruf in allen Hauptstädten Europas wie Amerikas begründet und ist kgl niederländischer Kammervirtuos.

* **Holy**, Alfred, Harfenvirtuose, geboren am 5. August 1866 in Oporto in Portugal, wo sein aus Prag stammender Vater als Kapellmeister und Musiklehrer wirkte. Seine musikalischen Studien absolvierte er am Prager Konservatorium unter Leitung von W. Stanek. Von 1885—1896 war er Harfenist am kgl. deutschen Landestheater zu Prag und ging dann als Kammermusiker an die Berliner Hofoper, von wo er 1903 an die Wiener Hofoper berufen wurde. H. hat in vielen Städten Deutschlands konzertiert.

* **Horszowsky**, Miecio, Klaviervirtuose, geb. 23. Juni 1893 in Lemberg (Galizien), erhielt mit 3½ Jahren den ersten Unterricht von der Mutter und kam mit 6 Jahren nach Wien, wo er Schüler von Leschetitzky im Klavierspiel, in der musikalischen Theorie von Heuberger wurde. 1902 gab er seinen ersten Klavierabend in Wien, dem andere in Berlin, Leipzig und Hamburg folgten. Ueberall wurde die seltene Begabung des Knaben anerkannt, und eine Tournée, die ihn nach der Schweiz, Italien und Spanien führten, machten seinen Namen bald auch im Ausland berühmt. M. H. hat dann mit gleichem Erfolge auch in Rußland, Paris und Südamerika gespielt. Papst Pius X verlieh ihm eine goldene Medaille. Er lebt in Golfe Juan bei Cannes.

* **Hoyer**, Bruno, einer der namhaftesten Hornisten, Kgl. Professor und Kgl. bayr. Kammervirtuos Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern. Lehrer an der Münchener Akademie der Tonkunst, geboren 25. Mai 1857 in Naundorf bei Großenhain, erhielt seine Ausbildung bei Prof. Franz Strauß (dem Vater des Komponisten) in München. Nachdem er

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Georg Henschel.



Elsa Hensel-Schweitzer.

in Landsberg a. W., Magdeburg, Halle, Köln, Aachen ꝛc. tätig gewesen, ging er nach Berlin, von wo aus er im Sommer 1876 unter Kapellmeister Fliege Rußland bereiste. Seit 1877 ist er Mitglied des Münchener Hoforchesters.

* **Hubay**, Jenö von, hervorragender Violinvirtuose, geb. am 15. September 1858 in Budapest, besuchte die kgl. Hochschule zu Berlin als Schüler Joachims, nachdem er fünf Jahre lang den Unterricht des Nationalkonservatoriums seiner Vaterstadt genossen hatte. Nach vollendeten Studien ging er mit Empfehlungen Liszts versehen auf drei Jahre nach Paris. Auf Veranlassung Vieuxtemps' wurde er im Jahre 1882 zum Professor am kgl. Konservatorium in Brüssel ernannt. H. vertauschte diese Stellung im Jahre 1886 mit einer Professur an der kgl. ungarischen Landesakademie, die er noch gegenwärtig bekleidet. H., der viele Konzertreisen durch Frankreich, England, Belgien und Holland gemacht hat, ist auch durch seine Violinkompositionen bekannt geworden; die „Suite" und das „Konzert für Violine" und eine Oper „Der Dorflump" sind besonders hervorzuheben.

Huber, Hans, Dr., der bedeutendste und fruchtbarste lebende Tonsetzer der Schweiz, geboren am 28. Juni 1852 in Schönenwerd bei Olten. Er besuchte das Leipziger Konservatorium (1870—74), war Schüler von Richter, Reinecke und Wenzel, und lebt jetzt als Lehrer an der Musikschule zu Basel, dessen Universität ihn 1892 zum Ehrendoktor ernannte. H. hat Fugen und Präludien für Klavier, Sonaten und Suiten für Klavier und Violine und für Klavier und Cello geschrieben; ferner Trios und Streichquartette, ein Klavier- und ein Violinkonzert, Ouvertüren, eine Serenade „Sommernächte", eine „Tell-Symphonie", „Böcklin-Symphonie", „Heroische Symphonie" (D-moll), Lieder, Chöre und Chorwerke mit Orchester. Ueberall pulsiert in diesen Werken ein frisches, erfindungskräftiges Talent, das durchaus modern, aus dem Studium der Klassiker sich Sicherheit und meisterhafte Beherrschung des Technischen erworben hat und das Programmatische nur als poetische Anregung benutzt. H. hat sich auch als Dirigent um das Musikleben in Basel große Verdienste erworben.

Hubermann, Bronislaw, hervorragender Violinvirtuose, ist am 19. Dezember 1882 als Sohn eines Warschauer Advokaten geboren. Kaum 6 Jahre alt, begann er Violine zu spielen und machte so schnelle Fortschritte, daß er schon nach 6 Monaten in einem Wohltätigkeitskonzerte mitwirken konnte. Der österreichische Kaiser interessierte sich für den Kleinen und schenkte ihm eine wertvolle Geige. Inzwischen war H. zu Joachim nach Berlin gekommen, der seine völlige Ausbildung mit größtem Interesse überwachte. Von 1895 ab unternahm H. Kunstreisen durch

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Lucy Herbert-Campbell.



Hans Hermann.

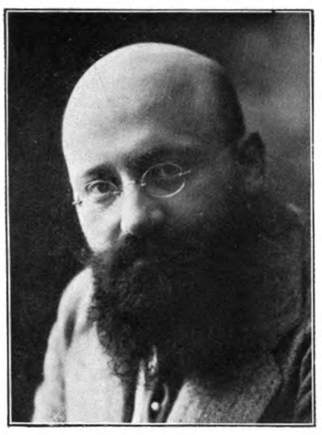
Europa und Nordamerika; überall erregte sein musikalisches Genie nicht weniger Bewunderung, als die frühreife, virtuose Technik. Nach dreijähriger Pause, während der er sich dem Kompositionsstudium widmete, hat H. seine Konzertreisen mit sensationellem Erfolge wieder aufgenommen.

Huhn, Charlotte, Kgl. sächsische Hofopernsängerin, geboren am 15. September 1868 zu Lüneburg, erhielt ihren ersten musikalischen Unterricht am Konservatorium in Köln bei Professor Paul Hoppe. Bei Professor Julius Hey in Berlin setzte sie ihr Studium fort und ging von hier aus nach Wien, um bei Marianne Brandt ihre Ausbildung zu vollenden. Ch. H. wirkte während zweier Winter in New York am Metropolitan Opera-House in der deutschen Oper unter Anton Seidl mit, war dann 4 Jahre am Kölner Stadttheater tätig und ist seit dem Jahre 1895 Mitglied der Dresdener Hofoper. 1900 ging sie an die Wiener Hofoper und lebt jetzt nur noch gastierend. Ch. H. hat sich nicht allein als Bühnenkünstlerin, sondern auch als Konzertsängerin einen bedeutenden Ruf erworben und gilt für eine der ersten lebenden Altistinnen.

Hummel, Ferdinand, geboren am 6. September 1855 in Berlin, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Schon von 9 Jahren an war H. ein Virtuose auf der Harfe und unternahm weite Konzertreisen. 1868—71 Schüler der Kullakschen Akademie, bis 1875 der kgl. Hochschule, studierte er Klavierspiel bei Rudorff und Grabau, Komposition bei Kiel und Bagiel. Eine Reihe Sonaten für Cello, Violine und Horn, ein Klavierquartett und ein Quintett, eine Ouvertüre „Kolumbus", ein Chorwerk „Jung Olaf" erschienen neben Phantasiestücken für Harfe und für Klavier im Druck. Einen Namen machte sich H. durch eine Symphonie und die einaktige Oper „Mara", die in Berlin an der Hofoper mit Erfolg gegeben wurde. Die Hausmusik hat H. durch Märchendichtungen für Frauenchor, Soli und Klavier, wie „Frau Holle", „Hänsel und Gretel" u. s. w. bereichert, die leicht ausführbar und gut geschrieben sind. H. wurde der Titel kgl. Musikdirektor verliehen; er lebt in Berlin als Lehrer und Komponist.

* **Humperdinck**, Engelbert, Professor, geb. am 1. September 1854 in Siegburg a. Rh. besuchte die Musikschulen von Köln und München, war Schüler von Hiller und Rheinberger und errang hintereinander den Mozart-, den Mendelssohn- und den Meyerbeerpreis. Als Mendelssohnstipendiat lebte er 1879—81 in Italien; nach absolviertem Studium wurde er 1885 Lehrer am Konservatorium in Barcelona. 1887 ging H. wieder nach Köln, und 1890 folgte er einem Rufe an das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. Hier war H. auch als Musikschriftsteller tätig. Zu Bayreuth hatte er von früh auf enge Be-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Alfred Hertz.



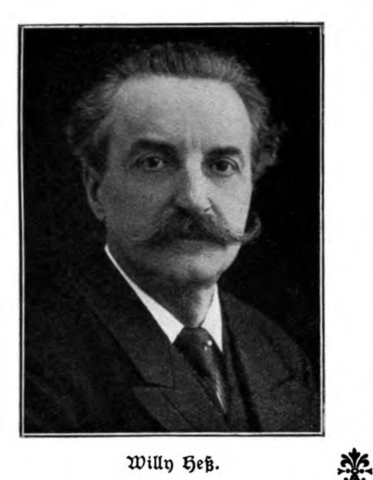


Ludwig Heß.

ziehungen; er beteiligte sich noch zu Wagners Lebzeiten an dem Einstudieren der Festspiele, blieb nach des Meisters Tode ein naher Freund der Familie und wurde der musikalische Lehrer des jungen Siegfried. Von seinen Kompositionen waren nur zwei Chor=Balladen mit Orchester „Das Glück von Edenhall“ und die „Wallfahrt nach Kevelaer“ in die Oeffentlichkeit gedrungen, als sein Märchenspiel „Hänsel und Gretel“, zu dem seine Schwester Adelheid Wette den Text schrieb, ihn plötzlich in die erste Reihe der lebenden Komponisten stellte. H. belebte damit aufs glücklichste das fast erstorbene Genre der Märchenoper. An der Musik zu „Hänsel und Gretel“ bewundert man nicht weniger die sich ans Volkslied schließende Melodik als die feinsinnige und an meisterhafter Kontrapunktik überreiche Struktur, in der die Wagnersche Technik, wie sie namentlich in den „Meistersingern“ ausgebildet ist, kleineren Formen und neuen Zwecken angepaßt ist. Das Werk, das ursprünglich für einen privaten Kreis geschrieben wurde, erlebte seine erste öffentliche Aufführung in Weimar 1893. Bald hatte es sich alle Bühnen Deutschlands erobert und begann auch ins Ausland zu dringen. Einen gleich starken Erfolg haben im letzten Drittel des Jahrhunderts nur noch Bizets „Carmen“ und Mascagnis Erstlingswerk, die „Cavalleria rusticana“ gehabt. Mit seinem Märchenspiel inaugurierte H. eine Richtung, die gegen das Eindringen des italienischen Verismus Front machte und mit dazu beitrug, einen Rückschlag in der öffentlichen Meinung herbeizuführen. Seitdem hat sich H. noch öfter Märchenstoffen zugewendet, zunächst in den „Sieben Geislein“ und in den „Königskindern“. Der Komponist greift darin auf die ästhetisch anfechtbare Form des Melodrams zurück und konnte schon deshalb nicht dieselbe Wirkung wie in der Oper erreichen. Seine jüngsten Schöpfungen sind neben feinsinnigen Liedern die „Maurische Rhapsodie“ für Orchester, die Oper „Die Heirat wider Willen“ (1905), das Märchenspiel „Dornröschen“ (Frankfurt a. M., 1902) und ein Festgesang (zur Silberhochzeit des Kaiserpaares 1906) für Chor, Soli und Orchester. H. lebt in Berlin als Lehrer für Komposition an der kgl. Hochschule und Mitglied des Senats der kgl. Akademie der Künste. „Bübchens Weihnachtstraum“ und Bühnenmusiken zu Shakespeares „Sturm“, „Kaufmann von Venedig“ und „Was ihr wollt“.

* **Hungar**, Ernst, Baritonist, geboren am 5. August 1854 in Schönbach in Sachsen, studierte Musik am Leipziger Konservatorium und wurde im Gesang später Schüler von Stockhausen. H., der als Lehrer am Konservatorium in Dresden, in München und Köln und als I. Bariton an der Hofoper in Schwerin wirkte, ist hauptsächlich als Konzertsänger bekannt geworden durch sein edles, ausdrucksvolles

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Willy Heß.



Richard Heuberger.

Organ und seine erfolgreiche Mitwirkung in bedeutenden Konzerten. H. lebt in Leipzig.

* **Hutcheson**, Ernest, Pianist, geboren in Melbourne. Mit fünf Jahren trat er zum ersten Male auf und machte große Konzertreisen als Wunderkind durch Australien, einige Jahre später studierte er in Leipzig bei Zwintscher und Reinecke, später bei Bernhard Stavenhagen in Weimar. H. begann eine erfolgreiche Konzertlaufbahn, die ihn durch Großbritannien, Rußland und Deutschland führte, und ist durch ein Klavierkonzert auch als Komponist bedeutsam hervorgetreten. Lebte bisher in Amerika und siedelt jetzt nach Berlin über.

Jacobsthal, Gustav, Musikhistoriker, geboren am 14. März 1845 in Pyritz in Pommern, habilitierte sich 1872 als Privatdozent an der Universität Straßburg und wurde 1875 zum außerordentlichen Professor für Musikwissenschaft ernannt. J. hat sich durch wertvolle Publikationen einen Namen gemacht. Sein Hauptwerk ist die 1871 erschienene Schrift „Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts".

Janotha, Natalie, Pianistin, geboren in Warschau, besuchte die Kgl. Hochschule in Berlin. Später war sie Schülerin von Klara Schumann und Brahms und bildete sich zu einer vortrefflichen Spielerin und ebenso ernsthaften Musikerin aus. In Deutschland wie in England trat sie in Konzerten, in denen sie sich häufig der Mitwirkung Joachims zu erfreuen hatte, mit Erfolg auf und bereiste Rußland, Holland und Amerika. N. J. ist kgl. preuß. Hofpianistin, lebt aber in London.

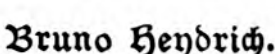
Jarno, Georg, geboren 3. Juni 1868 in Pest, Kapellmeister und Komponist, hat zwei Opern geschrieben, „Die schwarze Kaschka" und „Der Richter von Zalamea" (beide Texte von Viktor Blüthgen) und die Operette „Die Förster-Christl", die an verschiedenen Bühnen Deutschlands mit Erfolg zur Aufführung gelangt sind.

* **d'Indy**, Vincent, das Haupt der modernsten französisch-belgischen Komponistenschule, die in bewußter Anlehnung die Liszt-Wagnerschen Prinzipien auf ihre Fahne schreibt, geb. am 27. März 1852 in Paris. d'J., ein Schüler César Francks und des Conservatoires, ist namentlich auf instrumentalem Gebiete ein talentvoller Vertreter jener Richtung, die immer mehr Boden in Frankreich gewinnt. Geistreich in allen Einzelheiten, strebt d'J. vor allem neue formale und klangliche Kombinationen an, gestützt auf ein beträchtliches technisches Können. Im wesentlichen sind seine Werke Programmusik. Unter seinen rein instrumentalen Kompositionen sind die „Wallenstein-Trilogie", die symphonischen Variationen „Istar" und die Symphonie „sur un chant montagnard" zu nennen. d'J. hat auch ein Drama „Fervaal", ferner Klavier-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".







Bruno Heydrich.

Helene Hieser.

und Gesangsmusik geschrieben, Chorwerke mit Orchester und a cappella. In der Kammermusik hat er mit Glück versucht, Blasinstrumente, wie Flöte, Klarinette und Trompete, wieder heranzuziehen. d'J., der Präsident der Nationalen Musikgesellschaft, Kompositionslehrer an der Schola cantorum, Inspektor des musikalischen Unterrichts der Stadt Paris, Ritter der Ehrenlegion und Kommandeur des spanischen Karlsordens ist, lebt in Paris, im Sommer in den Cevennen.

* **Jonas**, Ella, Pianistin, geb. am 1. Oktober 1885 in Dortmund, erwarb sich eine gründliche musikalische Bildung und war speziell im Klavierspiel Schülerin von Wilhelm Bopp (Wien) und Ernest Jedliczka (Berlin). Die größeren Städte des In- und Auslandes kennen ihren Namen als den einer im klassischen wie im modernen Repertoire gleich gut beschlagenen, stark persönlich gestaltenden Künstlerin, die sowohl eine allseitig durchgebildete Technik wie die Nüancierungskunst des Anschlags weit über den Durchschnitt erheben. E. J. lebt in Berlin.

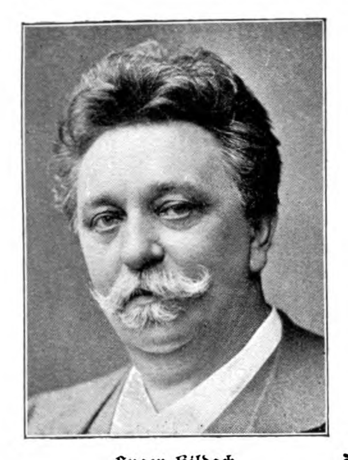
Jones, Sidney, englischer Operettenkomponist, ist durch seine „Geisha" (1896) bekannt geworden, ein graziöses, an Sullivan und das englische Singspiel anlehnendes Werkchen, das auch in Deutschland mit Erfolg fast über alle Bühnen gegangen ist. J. lebt in London.

Joseffy, Raphael, Klaviervirtuos, geboren am 3. Juli 1853 in Miczkolcz in Ungarn, war Schüler von C. Tausig. Er erregte durch sein elegantes Spiel in den siebziger Jahren Aufsehen, als er in Wien, dann in Berlin lebte. J. ging später nach Amerika, wo er in Parritown im Staate New York noch heute als Lehrer tätig ist.

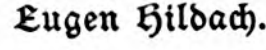
* **Jungblut**, Albert, Konzertsänger (Lieder und Oratorien), Tenor, geb. 24. September 1874 in St. Goar, war 3 Jahre hindurch Schüler Julius Stockhausens in Frankfurt a. M. In allen größeren Musikstädten des In- und Auslandes ist er vorteilhaft bekannt, im besonderen als Interpret Bachscher und Händelscher Werke. 1908 sang er den Evangelisten in der ersten Aufführung der Johannis-Passion in französischer Sprache. J. lebt in Berlin.

* **Juon**, Paul Adolf, Komponist, geb. am 8. März 1872 in Moskau, ist Schüler von Arensky und Tanejew; später studierte er noch bei Bargiel in Berlin. Aufsehen erregte zuerst eine Symphonie, in der er sich noch stark beeinflußt von Brahms zeigte. Außerordentlich fruchtbar, besonders auf dem Gebiete der Kammermusik in ihren verschiedensten Formen, rang er sich bald zur Selbständigkeit durch. Seine Kompositionen, in denen das national-russische Element eine wichtige Rolle spielt, gehören durch ihre Lebendigkeit und kontrapunktistische Meisterschaft zu den interessanteren der Gegenwart. J. ist ordentlicher Professor

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Eugen Hildach.  Tilia Hill.

an der Kgl. Hochschule in Berlin und lebt in Friedenau.

* **Kaehler**, Willibald, Dirigent, geb. 2. Januar 1866 in Berlin, studierte unter Kiel und Herzogenberg an der kgl. Hochschule. Seine Kapellmeistertätigkeit begann er am Hoftheater in Hannover; dann sahen ihn Freiburg i Br., Basel und Regensburg am Pulte des Operndirigenten. In Rostock machte er sich durch stilgerechte Wagneraufführungen bemerkbar, aber erst das ihm reichere Mittel bietende Mannheim, wo er sieben Jahre (1899—1906) als erster Hofkapellmeister wirkte und auch mit Erfolg die Konzerte der Akademie leitete, ließ seine Dirigentenbegabung voll erkennen. K. ist ein Kapellmeister recht im Wagnerschen Sinne und war auch wiederholt in Bayreuth als musikalische Hilfskraft tätig. In Barcelona, wo er zuerst den Nibelungenring am Teatro del Liceo herausbrachte, hatte er als Gast 1904 und 1907 Gelegenheit, sich auch außerhalb Deutschlands zu bewähren. Seit 1906 ist K. Großherzoglicher Mecklenburgischer erster Hofkapellmeister in Schwerin. Wurde 1911 zum Professor ernannt.

* **Kaempfert**, Anna, Tochter des Mitgliedes der Stuttgarter Hofkapelle und Lehrers am Konservatorium Wilhelm Seyboth, Gattin des Folgenden, Sopranistin, geb. 25. Mai 1877 in Stuttgart, ist Schülerin von A. Hromada (Stuttgart) und Bianca Bianchi (München). In ihrem Wohnort Frankfurt a. M. erregte zuerst ihre gesangliche Begabung Aufsehen, und seit dem Winter 1907/8 ist sie auch in Berlin, Dresden, Leipzig, München u. a. Städten mit Erfolg als Konzertsängerin aufgetreten.

* **Kaempfert**, Max, Violinist, Dirigent, geb. 3. Januar 1871 in Berlin, ging 16 Jahre alt als Konzertmeister eines Orchesters nach Schweden, blieb dort vier Jahre, studierte dann bei Charles Dancla in Paris und bei Ludwig Thuille (Theorie) in München. In der Kunst des Dirigierens war Hermann Zumpe sein eigentlicher Lehrer, neben dem er, wie später neben Weingartner, im Münchner Kaimorchester, erst als Konzertmeister, dann als Kapellmeister wirkte. 1898 wurde er Stadtmusikdirektor in Eisenach; 1899 nach Frankfurt a. M. als Leiter der Konzerte im Palmengarten berufen, um die er sich, Kraft seiner Vertrautheit mit dem Orchester und begeisterter Hingabe an seine künstlerischen Aufgaben unermüdlich verdient macht.

* **Kahn**, Robert, Professor, geb. am 21. Juli 1865 in Mannheim, war Schüler von Vincenz Lachner und setzte später seine Studien bei Friedr. Kiel in Berlin und bei Rheinberger in München fort. Kurze Zeit war K. in Leipzig als Chordirigent tätig und lebt jetzt als Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin. Er hat eine Reihe feinsinniger Lieder herausgegeben, Chöre und Werke für Kammermusik, dar-

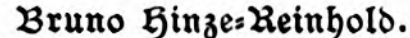
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Bruno Hinze-Reinhold.



Baptist Hoffmann.



unter ein Klavierquartett, ein Trio und bemerkenswerte Violinsonaten.

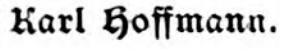
Kalbeck, Max, Musikschriftsteller, geb. am 4. Januar 1850 in Breslau, studierte Musik in München und wurde 1875 Musikreferent der „Schlesischen", später der „Breslauer Zeitung" in Breslau. Auf Empfehlung Hanslicks trat er 1880 in die Redaktion der Wiener „Allgemeinen Zeitung" ein und ist seitdem an verschiedenen Wiener Blättern u. a. auch als Musikkritiker tätig. Bedeutender als in seinen Schriften über Wagner und in den unter dem Titel „Opernabende" (1881 und 1898) zusammengefaßten Essays ist K. in seinen Textdichtungen und Uebersetzungen fremdsprachlicher Opernbücher, unter denen die Bearbeitung von Mozarts „Don Giovanni" und die Uebertragung von Boitos Falstaff (Verdi) besonders zu rühmen sind. K. ist ein geistvoller Feuilletonist und ein Stilist von großer Feinheit und Anmut, der auch eigene Dichtungen unter dem Titel „Aus alter und neuer Zeit" veröffentlicht hat. 1904 erschien von ihm der I. Teil einer großangelegten Brahms-Biographie, 1907 der erste Halbband des 2. Teils.

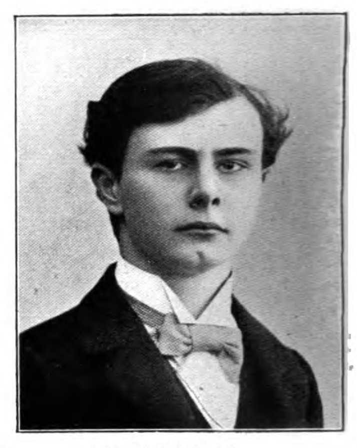
* **Kalisch**, Paul, Tenorist, geboren am 6. Nov. 1855 in Berlin. Er empfing seine gesangliche Ausbildung von Professor Leoni in Mailand und trat zuerst an italienischen Bühnen auf. In Berlin gehörte er längere Jahre hindurch der Hofoper als lyrischer Tenor an. Er entwickelte sich später immer mehr unter dem Einfluß seiner berühmten Gattin Lilli Lehmann. K. ging nach Köln, wurde Heldentenor, machte dann große Gastspielreisen durch die Hauptstädte Europas, war 6 seasons hindurch in Amerika, hauptsächlich in New York, Chicago und Boston, mit großem Erfolge tätig und wurde dann das hervorragendste Mitglied der Wiesbadener Hofoper, von der er 1910 ausgeschieden ist.

Kasals, Pablo, hervorragender Cellist, geb. am 30. Dez. 1876 in Vendrell in Katalonien, entstammt einer Musikerfamilie. Sein Vater, der Organist war, gab ihm den ersten Unterricht auf der Violine und der Orgel. Erst mit 12 Jahren widmete er sich dem Cello und studierte zu Barcelona bei José Garcia und Komposition an der Ecole municipale, die er als Laureatus verließ, um sich 1891 mit seiner Mutter nach Madrid zu begeben. Sein Protektor, der Graf de Morphy, Sekretär der Königin Christine, setzte ihn in den Stand, seine Studien unter Breton und Monasterio auf dem Konservatorium fortzusetzen. Die Absicht, sich in Brüssel festzusetzen, ließ er auf Rat Gevaërts fallen und ging nach Paris, wo er sich selbständig machte. Bald darauf gründete er im Verein mit M. Crickboom die Orchester- und Quartettgesellschaft in Barcelona und tritt als Nachfolger Garcias in den Lehrkörper des Konservatoriums, als Solocellist in das Orchester des Lyzeumtheaters. 1898 nach



Karl Hoffmann.





Josef Hofmann.

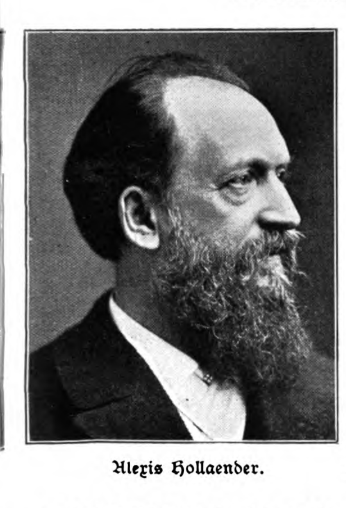
Paris zurückgekehrt, debütierte er bei Lamoureux mit sensationellem Erfolge. Von da datiert seine Virtuosenkarriere, die ihn u. a. nach Petersburg, Rio de Janeiro, Buenos Ayres, Wien, Berlin, London, Neuyork, Madrid und Lissabon geführt hat. Man schätzt in K. neben dem Meister seines Instrumentes auch den vortrefflichen, vielseitig gebildeten Musiker. K. lebt in Paris, wo er mit Alfred Cortot und Jaques Thibaud das berühmte Trio gegründet hat.

* **Kaskel,** Carl von, Opernkomponist, geb. am 10. Okt. 1866 in Dresden, studierte unter Reinecke und Jadassohn am Leipziger Konservatorium und später unter Franz Wüllner in Köln. Verfasser von „Hochzeitsmorgen" (Hamburg 1893), „Sjula" (Köln 1895), „Die Bettlerin vom Pont des Arts" (Kassel 1899), „Der Dusle und das Babeli" (München 1903), „Der Gefangene der Zarin". Lebt in München mit dem Titel Kgl. Professor.

Katzmayr, Marie, Konzert- und Oratoriensängerin, geb. am 6. März 1869 in Wien. Ihre Ausbildung im Gesang erhielt sie bei Frau Professor Nicklaß-Kempner am Wiener Konservatorium. M. K. ist im Beginn ihrer Karriere an verschiedenen Bühnen Hollands (Rotterdam, Amsterdam, Haag) und im Sommer 1891 auch an der Krollschen Oper in Berlin als Koloratursängerin tätig gewesen; erst nach dieser Zeit erkannte sie im Konzertgesang ihren eigentlichen Beruf und ist namentlich in Oesterreich und Süddeutschland eine angesehene Vertreterin der wichtigsten Oratorienpartien.

* **Kauffmann,** Fritz, einer der begabtesten Schüler Fr. Kiels, geb. am 17. Juni 1855 in Berlin. Seine kompositorische Begabung, sein Formensinn und seine Gabe der freien Improvisation erregten frühzeitig Aufsehen. Nach ernsthaften Studien unter seinem Meister an der kgl. Akademie wirkte K. als Lehrer und Komponist in Berlin und ging 1889 nach Magdeburg als Dirigent der städtischen Theatersymphoniekonzerte und der großen Gesellschaftskonzerte. Zu seinen Hauptwerken gehören eine Symphonie, eine „dramatische" Ouvertüre und Konzerte für Pianoforte, Violine und Violoncello. Namentlich das Cellokonzert, eines der gehaltvollsten in der nicht reichen Literatur dieses Instrumentes, ist eine bedeutsame Erscheinung. K. veröffentlichte ferner Sonaten, Kammermusik, Lieder und Gesangsquartette, Werke, die alle einen feinen Geschmack, einen reinen Formensinn und großes Können bekunden. K., dem der Titel kgl. Musikdirektor verliehen ist, übt durch seine vornehme künstlerische Persönlichkeit auch bei Leitung der Konzerte einen nicht zu unterschätzenden Einfluß aus. Seit 1901 hat er die Leitung der Orchesterkonzerte abgegeben und lebt, von seiner Tätigkeit als Dirigent des Kirchengesangvereins abgesehen, nur der eigenen Produktion.

* **Kaufmann,** Robert, Konzertsänger,



Alexis Hollaender.



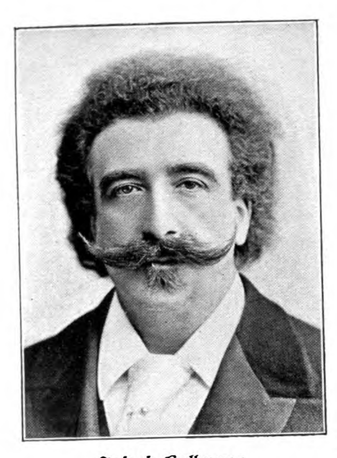
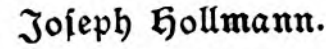
Gustav Holländer.

geboren in Basel, genoß seine Ausbildung bei Giov. Rossi in Genua, bei Duprez in Paris und in Frankfurt a. M. bei Jul. Stockhausen. Seine ausgeglichen schöne Tenorstimme und sein stilgerechter Vortrag haben ihn im Oratorienfache zu einem gesuchten Solisten gemacht. Namentlich sein Evangelist in der Matthäuspassion fand verdiente Anerkennung. Nicht nur in der Schweiz und Deutschland, auch in Holland und England hat K. sich einen Ruf begründet, wobei ihm zu statten kam, daß er seine Partien auch in italienischer, französischer und englischer Sprache studiert hat. K. lebt in Basel.

* **Kaulbach-Scotta**, Frieda von, Violinvirtuosin, geb. 31. März 1871 in Kopenhagen, wurde von Prof. Toste, einem Schüler Joachims, ausgebildet. Mit 15 Jahren ging sie nach Paris, um ihre Studien bei Massart zu beenden; zwei Jahre später erhielt sie den ersten Preis auf dem Conservatoire. Wanderjahre führten sie in alle Teile Europas, bis sie sich 1897 mit Fritz August von Kaulbach ehelich verband. F. K.-Sc. hat ihre Kunst, der die Erfolge treu geblieben sind, nicht aufgegeben und erfreute u. a. auf dem Musikfest in Stuttgart 1903 ihre zahlreichen Verehrer. Sie lebt in München.

* **Kellermann**, Berthold, Pianist, Dirigent und Musikpädagoge, geb. 5. März 1853 in Nürnberg, erhielt die erste künstlerische Anregung und den ersten Unterricht von seinen Eltern und besuchte dann in seiner Vaterstadt die Ramannsche Musikschule. 17 Jahre alt kam er zur Tonkünstler-Versammlung nach Weimar, und hier erst, unter dem Eindrucke der mächtigen Persönlichkeit Franz Liszts, faßte er den Entschluß, Musiker zu werden. Nach eifrig betriebenen Vorstudien genoß er regelmäßig in den Sommermonaten der Jahre 1873—1878 den Unterricht und den vertrauten Umgang des von ihm über alles verehrten Meisters, der ihm ein besonderes Interesse bekundet hat. Daneben bezog K. zum Zwecke weiterer wissenschaftlicher Ausbildung 1874 die Berliner Universität und war 1875—1876 an Kullaks „Neuer Akademie der Tonkunst", 1876 bis 1878 am Sternschen Konservatorium als Lehrer tätig. 1878 kam K. auf Empfehlung Liszts zu Richard Wagner nach Bayreuth. Außer seiner Wirksamkeit als Lehrer der Kinder Wagners war er als musikalischer Sekretär dem Meister bei der Fertigstellung der Parsifal-Partitur eine wertvolle Hilfskraft. Bis 1881 leitete Kellermann in Bayreuth auch die Orchesterkonzerte des dortigen Musikvereins und war dann ein Jahr lang in Nürnberg stellvertretender Dirigent des Männergesangvereins und Dirigent des Erlanger Studenten-Gesangvereins. 1882 wurde er als Lehrer des Klavierspiels an die kgl. Musikschule in München berufen, wo ihm seit 1896 auch die Vorlesungen über Musikgeschichte übertragen sind. 1893

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Joseph Hollmann.


Alfred Holy.

bis 1894 war Kellermann auch Dirigent des Akademischen Gesangvereins in München. Die Bedeutung K.'s liegt in der wirksamen Propaganda, die er für die Kunst Franz Liszts unternommen hat. Kellermann hat darin seine Lebensaufgabe erblickt und ist für seine Ideale mit einer Beharrlichkeit und Selbstlosigkeit eingetreten, die ihn als eine dem Meister in jeder Beziehung wahlverwandte Natur erscheinen lassen und auch seinen musikalischen Gegnern die vollste Sympathie abnötigen. Schon 1876 studierte Kellermann in Berlin als Erster das Oratorium „Christus" ein, und manche andere Kompositionen Liszts haben durch ihn den Weg in die Oeffentlichkeit gefunden. Nach schweren Kämpfen, großen pekuniären Opfern und vielfachen Anfeindungen ist es dem als Pianist wie als Orchesterdirigent unermüdlich tätigen Künstler gelungen, in München der Lisztschen Kunst eine gesicherte Pflegestätte zu bereiten. Kellermann ist kgl. Professor, Hofpianist des Herzogs Alexander von Württemberg, Vorstand des Wagner-Vereins und Meister vom Stuhl der Loge zur Kette in München.

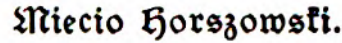
* **Kempter**, Lothar, Kapellmeister, geb. am 5. Februar 1844 in Lauingen in Bayern, war Zögling der kgl. Musikschule in München und studierte unter Rheinberger, Wüllner und Hans von Bülow. K. war zuerst als Chor- und Solorepetitor an der Münchener Hofbühne angestellt, ging dann als Kapellmeister nach Magdeburg, Straßburg i. E. und Zürich. In Zürich wirkt er seit 1875 als tüchtiger Operndirigent, seit 1879 als Leiter der populären Tonhallekonzerte und seit 1886 als Lehrer der Theorie an der Musikschule und Dirigent des Lehrergesangvereins. Ein gründlich und vielseitig gebildeter Musiker, ist K. trotz seiner reichen Wirksamkeit auch schöpferisch tätig gewesen. Namentlich einige Chorwerke („Mahomeds Gesang", „An meine Göttin", „Tod des Sardanapal", „Die Schlacht von Murten" u. a.) und eine Oper sind vorteilhaft bekannt geworden. K. ist Ehrendoktor der Universität Zürich.

Kes, Willem, begabter holländischer Dirigent, Professor, geb. am 16. Feb. 1856 in Dortrecht, ist Schüler von Nothdurft, Tyssens und Böhm. Mit einem königlichen Stipendium ging er nach Leipzig zu David, von dort an das Brüsseler Konservatorium zu Weniawski und endlich zu Joachim nach Berlin. 1876 wurde er Dirigent des Parkorchesters und der Gesellschaft „Felix Meritis" in Amsterdam. Nachdem er dann abwechselnd in Amsterdam (zuletzt als ständiger Leiter der Konzerte im „Konzertgebäude") und Dortrecht tätig war, ist er jetzt Generalmusikdirektor und Leiter des Musikinstitut-Chores von der Liedertafel (Männerchor) in Koblenz.

* **Kienzl**, Wilhelm, Dr., geboren am 17. Januar 1857 zu Waizenkirchen in Oberösterreich, ist in der Komposition Schüler

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Miecio Horszowski.

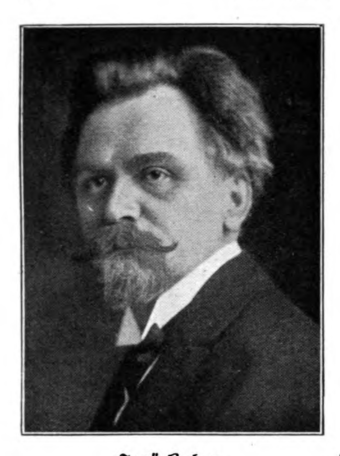


Bruno Hoyer.

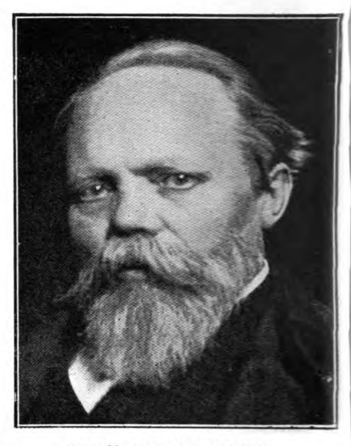
von W. Mayer (A. Rémy) in Graz, J. Krejči in Prag und Rheinberger in München. Den ersten Klavierunterricht erhielt er von Buwa und Uhl in Graz, später studierte er bei Mortier de Fontaine. K., der die Universitäten von Graz, Prag und Leipzig besuchte und in letzter Stadt den philosophischen Doktor gemacht hat, begann seine künstlerische Laufbahn 1880 in München, wo er musikwissenschaftliche Vorträge hielt, als Dirigent eines Chorvereines. 1881—82 unternahm er Konzertreisen in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Rumänien, und widmete sich dann dem Kapellmeisterberuf. 1883 in Amsterdam, 1884 in Krefeld, kam K. 1891 an das Stadttheater von Hamburg und 1892—93 finden wir ihn am Hoftheater in München. In einer Unterbrechung, während der Jahre 1886—90, war er in Graz als artistischer Direktor des Steiermärkischen Musikvereins, Direktor der Landesmusikschule und Leiter der Symphoniekonzerte tätig. K. lebt jetzt in Graz, ausschließlich mit der Komposition seiner Werke beschäftigt. Von seinen Opern, zu denen K. sich die Texte selbst schreibt, hatte der 1895 zuerst in Berlin aufgeführte „Evangelimann" den meisten Erfolg. Er eroberte sich 146 Bühnen des In- und Auslandes und wurde in fünf Sprachen übersetzt. Voran gingen „Urvasi" (1886), „Heilmar, der Narr" (1892, umgearbeitet 1901); es folgte „Don Quixote" (1898). Außerdem veröffentlichte K. zahlreiche Lieder und Klavierstücke, 2 Kammermusikwerke, Chöre, Violinstücke, Orchesterwerke und Bearbeitungen fremder Kompositionen. Auch literarisch war er tätig. Eine musikphilologische Studie „Die musikalische Deklamation" ist bei Mathes in Leipzig erschienen. Interessantes enthalten die unter dem Titel „Miscellen" und „Aus Kunst und Leben" gesammelten Essais. Ferner hat K. eine populäre Wagner-Biographie herausgegeben und die 6. (bezw. 7.) Auflage der Brendelschen Musikgeschichte bearbeitet.

* **Kleffel**, Arno, Komponist und Kapellmeister, geboren am 4. September 1840 zu Pößneck in Thüringen, studierte in Leipzig auf dem Konservatorium und privatim bei Moritz Hauptmann. 1863—67 war er Dirigent der „Musikalischen Gesellschaft" in Riga, seit 1869 Theaterkapellmeister in Görlitz, Stettin, Berlin (1873 bis 1880 am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater), Augsburg, Magdeburg und Köln. Nach einer mehrjährigen Unterbrechung, während der er in Berlin als Theorie- und Klavierlehrer am Sternschen Konservatorium und als Musikkritiker tätig war, kehrte K. an das Stadttheater in Köln zurück und wirkte hier bis 1904 als erster Kapellmeister. Seitdem lebt er wieder als Musikschriftsteller in Berlin. K., dem der Titel kgl. Professor verliehen wurde, ist als Komponist sehr begabt. Weite Verbreitung fanden seine etwas im Schumann-Jensenstil gehaltenen Lieder und die Musik

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Jenö Hubay.



Engelbert Humperdinck.

zu dem Weihnachtsmärchen „Die Wichtelmännchen“. Die Oper „Des Meermanns Harfe“ wurde 1865 in Riga günstig aufgenommen, in Berlin das Chorwerk „Schwestertreue“, in dem sich ein zartes, romantisches Empfinden und ein musikalisch feiner Formensinn ausspricht.“ K. hat ferner Musik zu Goethes „Faust“, Ouvertüren, Chöre, ein Streichquartett u. a. geschrieben.

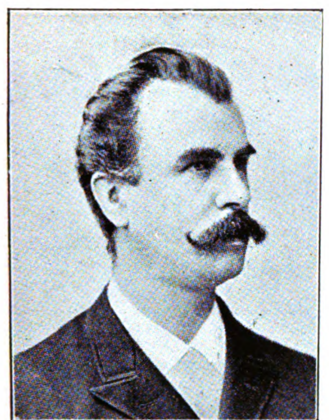
* **Klengel**, Julius, Cellist, geboren am 24. September 1859 in Leipzig, erhielt seine Ausbildung bei Emil Hegar; als Komponist war er Schüler von S. Jadassohn in Leipzig. Bereits 25 Jahre gehört K. als hervorragendes Mitglied dem Gewandhausorchester an; 1881 wurde er Lehrer am Konservatorium und erhielt den Titel kgl. Professor. Seit 1876 ist K. als Solist in allen größeren Städten Deutschlands, Hollands, Englands und Rußlands aufgetreten und hat seinen Namen denen der ersten Cellospieler angereiht. Er schrieb ein Cellokonzert, ein Streichquartett (G-dur), eine Suite für zwei Violoncelli und anderes, was vorteilhaft bekannt geworden ist.

* **Klinckerfuß**, Johanna, königl. württembergische Hofpianistin, geb. am 22. März 1856 in Hamburg, zuerst Schülerin von Moritz Beer, kam später auf das Konservatorium in Stuttgart und vollendete ihre Studien bei Liszt in Weimar. Als hochgeschätzte Pianistin wirkte sie in Norddeutschland und seit 1874 in Stuttgart. J. K. ist Inhaberin der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens.

* **Klindworth**, Karl, Prof., ausgezeichneter Klaviervirtuose, Pädagoge und Dirigent, geb. am 25. September 1830 in Hannover, war einer der bevorzugten Schüler Liszts in Weimar und ging 1854 nach London, wo er als Pianist und Lehrer zwanzig Jahre hindurch tätig war. Von 1868—84 wirkte er als Professor am Konservatorium zu Moskau, kam dann nach Berlin und dirigierte hier abwechselnd mit Joachim und Wüllner die Philharmonischen Konzerte. Nachdem Bülow die Leitung der Konzerte übernommen hatte, wirkte K. nur noch gelegentlich und bei den Konzerten des Wagnervereins als Dirigent. Dagegen gründete er eine Klavierschule, die noch heute, seit 1893 mit dem Scharwenka-Konservatorium vereinigt, in Blüte steht. K., der selbst ein hervorragender Virtuose war und als solcher England, Rußland, Deutschland und Amerika bereist hat, genießt als Klavierpädagoge einen großen Ruf. An eigenen Kompositionen hat er nur weniges veröffentlicht; lebhafte Anerkennung ist seiner Ausgabe der Chopinschen Werke und der Klaviersonaten Beethovens zu zollen. Die Orchesterbegleitung der Chopinschen Konzerte hat durch ihn eine stilvolle und wirksame Bearbeitung erfahren. Eine wertvolle Arbeit sind auch seine Klavierauszüge der Wagnerschen Nibelungen-Tetralogie.

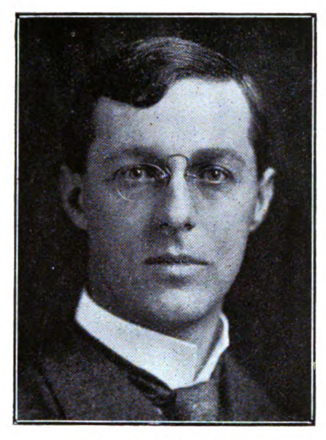
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Ernst Hungar.





Ernest Hutcheson.

* **Klingler,** Karl, Professor, Geiger, geb. 7. Dezember 1879 in Straßburg, ist ein Schüler Joachims. 1900 erhielt er den Mendelssohn-Preis und trat darauf in Berlin in das Philharmonische Orchester als Konzertmeister ein. Seit 1903 wirkt er als Lehrer an der Kgl. Hochschule. Im Winter 1906/7 war er vertretungsweise (für Prof. Wirth) als Bratschist im Joachim-Quartett tätig. Seit 1906 steht er an der Spitze eines eigenen, ausgezeichneten Streichquartetts. Als Komponist ist K. K. mit Violinsonaten, einem Klaviertrio, Streichquartetten, einer Bratschensonate, einem Violinkonzert und Liedern an die Oeffentlichkeit getreten.

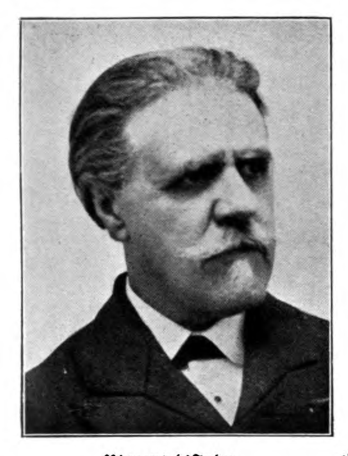
Klose, Friedrich, Komponist, geb. am 29. Nov. 1862 in Karlsruhe, studierte in seiner Vaterstadt bei Vincenz Lachner, in Genf bei A. Ruthardt und in Wien bei Bruckner. 1889—91 wirkte er in Genf als Lehrer an der Academie de musique, bis 1906 lebte er komponierend in Wien, 1906 bis 1907 war er Kontrapunktlehrer am Konservatorium in Basel und seit 1907 ist er Kompositionslehrer an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München. K. hat den Titel Kgl. Professor. Zu seinen Hauptwerken gehören eine D-moll-Messe, die Tondichtung „Das Leben ein Traum", die Oper „Ilsebill" (aufgeführt in Karlsruhe und München), die zu den bedeutendsten dramatischen Erscheinungen der Neuzeit gehört, und eine originell gestaltete Musik zu Heines „Wallfahrt nach Kevlaar".

Knüpfer, Paul, Opernsänger, geboren am 21. Juni 1866 in Halle a. S., erhielt seine Ausbildung am Fürstl. Konservatorium in Sondershausen durch Professor B. Günzburger. Nach zehnjähriger Tätigkeit am Leipziger Stadttheater ist er seit 1898 Mitglied der Kgl. Hofoper in Berlin. Sein umfangreicher und wohllautender Baß, seine vornehme Gesangsweise haben ihm hier namentlich in serieusen Partien eine dominierende Stellung verschafft. Seit 1901 gehört K. auch zu den Getreuen von Bayreuth (Gurnemanz, Daland, Landgraf, Fasolt). 1908 wurde er zum kgl. preußischen Kammersänger ernannt.

Knüpfer-Egli, Marie, Gattin des vorigen, Sopranistin, geboren in Leipzig, gehörte einige Zeit der Berliner Hofoper an und erfreut sich eines guten Rufes als Konzertsängerin.

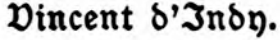
Koch, Emma, Pianistin, geboren in Mainz, genoß in München, Weimar, Berlin den Unterricht bedeutender Meister, wie Liszt, Bülow, Scharwenka, Moszkowski und Karl Bärmann und eignete sich ein virtuoses technisches Können an. Sie ist in zahlreichen Konzerten in Deutschland, Holland und Rußland aufgetreten und hat auch an hervorragenden Stellen als Solistin mit Ehren bestanden. Ihrem Spiel eignet Natürlichkeit und eine gesunde, musikalische Auffassung. Seit 1898 ist E. K. Lehrerin

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Vincent d'Indy.



Ella Jonas.

der Ausbildungsklasse am Sternschen Konservatorium.

* **Koch**, Friedrich E., Professor, ordentliches Mitglied und Senator der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin, geboren 1862 in Berlin, 1879—83 Eleve der kgl. Hochschule, bildete sich unter Hausmann zum Violoncellisten aus und war längere Zeit Mitglied der kgl. Kapelle. Ein Schüler Kiels in der Komposition, trat er zuerst mit einer trefflich gearbeiteten Symphonie an die Oeffentlichkeit, der eine „Symphonische Fuge", eine zweite Symphonie, die Chorwerke „Der gefesselte Strom" und „Sonnenlied", ein Violinkonzert, Solo- und Chorlieder, ein Streichtrio, ein Klaviertrio und andere Kammermusikwerke folgten. K. hat bisher zwei Opern komponiert „Die Halliger" und „Lea", von denen die erstere in Köln (1896) mit Beifall zur Aufführung gelangte. K. lebt als Komponist und Theorielehrer in Berlin.

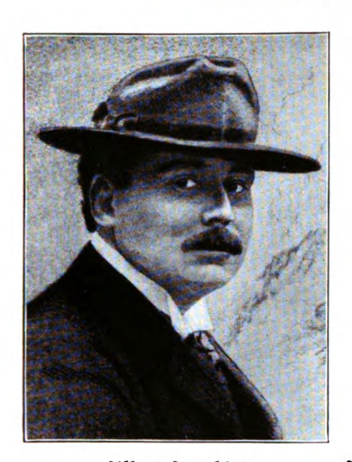
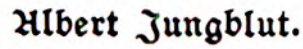
Koczalsky, Raoul von, Klaviervirtuose und Komponist, geboren am 3. Jan. 1885 in Warschau, Schüler seines Vaters, bereiste schon als siebenjähriger Knabe ganz Deutschland und setzte die Hörer durch sein ungewöhnliches Können in Erstaunen. Trotz großer Erfolge zog er sich nach vier Jahren von der Oeffentlichkeit zurück, um weiteren Studien und seiner allgemeinen musikalischen Ausbildung obzuliegen. Verschiedene Klavierwerke und eine Oper „Rymond", die 1902 am Stadttheater zu Elberfeld zur Aufführung kam, zeugen von vielversprechender Begabung.

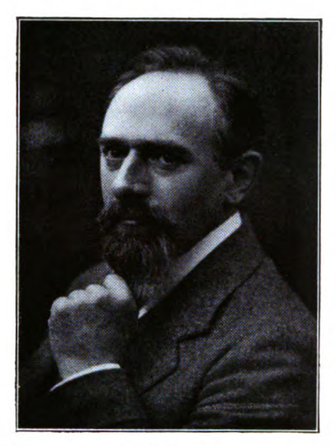
* **Kogel**, Gustav F., kgl. Musikdirektor, geb. 16. Jan. 1849 in Leipzig, war 1863 bis 1867 Schüler des dortigen Konservatoriums. Er wirkte an verschiedenen deutschen und auswärtigen Bühnen als Kapellmeister, zuletzt (1883—87) an der Oper in Leipzig und unternahm Konzertreisen durch Spanien, Rußland, Holland und Amerika. Dann war er (1889—91) Kapellmeister des philharmonischen Orchesters in Berlin und 1891—1902 Dirigent der Museumskonzerte in Frankfurt a. M. K. hat sich auch als Herausgeber von Opernpartituren und Klavierauszügen verdient gemacht. Ist jetzt Dirigent des Cäcilien-Vereins in Wiesbaden.

* **Koenen**, Tilly, Altistin, Konzert- und Oratoriensängerin, geb. in Salatiga auf der Insel Java, wurde auf dem Amsterdamer Konservatorium von Kornelie van Zanten ausgebildet. Ihre dunkelfarbige, wunderbar pastose Stimme und ihre große, wenn auch einseitig dem Ernsten zuneigende Ausdrucksfähigkeit gestalteten gleich den Beginn ihrer Laufbahn zu einem ungewöhnlich erfolgreichen. T. K., die zu den gesuchtesten Altistinnen gehört, wurde zur künstlerischen Mitwirkung bei der Hochzeitsfeier der Königin Wilhelmina von Holland zugezogen. Ihr jetziger Wohnort ist Berlin.

* **Könnecke**, Richard, Baritonist, geb. am 25. Juni 1874 in Berlin, studierte bei

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Albert Jungblut.


Paul Juon.

Kammersänger Rosenberg in Karlsruhe, trat am dortigen Hoftheater als Heerrufer im „Lohengrin“ auf und nahm darauf ein Engagement für lyrische Partien an das Hoftheater in Coburg-Gotha an. Die ungewöhnlich schmiegsame und klangvolle Stimme erregte die Aufmerksamkeit Cosima Wagners, auf deren Veranlassung K. ein Jahr in Bayreuth studierte und in den Festspielen des Jahres 1901 mitgewirkt hat. Dann widmete er sich dem Konzertfache und hat sich als Lieder- und Oratoriensänger in kurzer Zeit einen Namen gemacht. K. lebt in Berlin.

Koschat, Thomas, geboren am 8. August 1845 in Viktring bei Klagenfurt, studierte anfangs in Wien Naturwissenschaften, sattelte aber um und trat als Sänger in den Chor der Hofoper. Auch in der Dom- und Hofkapelle hat er längere Zeit als Sänger mitgewirkt. Rasche Verbreitung fanden seine Gesangsquartette, die er seit 1871 in schnellen Folgen herausgab. K. schlägt darin mit Glück die dichterische und musikalische Mundart der Kärntner Volkslieder an, mit ihrer Sentimentalität und ihrem urwüchsigen Humor. Auch in der Faktur hielt sich K. an seine volkstümlichen Vorlagen, indem er die führende Melodie nicht in die Ober-, sondern in die Mittelstimme verlegte, eine Eigentümlichkeit, die die meisten Originalgesänge jener Gegenden aufweisen. K. hatte mit diesen schlichten Liedern, denen er keinerlei künstlerische Fassung gab, einen ungeheuren Erfolg. Das veranlaßte ihn, ihrer mehrere auch zu einem Singspiel „Am Wörther See“ zusammenzufassen. Das bekannteste seiner Lieder ist das vielgesungene „Verlassen, verlassen bin i“. K., der zugleich der Dichter der seiner Weisen untergelegten Texte ist, lebt in Wien.

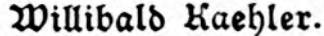
Kraus, Ernst, hervorragender Heldentenor, geboren 8. Juni 1863 in Erlangen (Bayern), studierte in München und bei Cesare Galliera in Mailand. Er war zuerst in Mannheim engagiert und erregte hier durch seine phänomenale Stimme das größte Aufsehen. In kürzester Zeit wurde er einer der bekanntesten und gesuchtesten Tenöre, gastierte mit großem Erfolge in Amerika und ist zur Zeit der Heldentenor der kgl. Oper zu Berlin. K. wirkt durch wahrhaft glänzende Mittel, in der äußeren Erscheinung sowohl wie im Gesange, der mehr durch sieghafte Kraft und Jugendlichkeit als durch künstlerische Vollendung imponiert. Seine beste Rolle, die ihm eigentlich seinen Ruf verschafft hat, ist der Siegfried, den er auch mehrmals in Bayreuth gesungen hat.

* **Kraus**, Felix von, Dr., Bassist, geb. 3. Okt. 1870 in Wien. Ist Autodidakt. Zuerst in Wien, dann in Leipzig und Berlin und in vielen anderen Städten hat K. durch die Eigenart seiner Liedervorträge Eindruck gemacht und ist zu bedeutenden Konzert- und Oratorienaufführungen zugezogen worden. Er ist einer der interessantesten unter den

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“







Willibald Kaehler. Anna Kaempfert.

jüngeren Sängern, ein nachdenklicher, feingestaltender Künstler. Sein Ausdrucksvermögen ist namentlich nach der ernsten, schwermütigen Seite ein bedeutendes; daher gehören die „Vier ernsten Gesänge" von Brahms (op. 121), die er erschütternd vorträgt, zu seinen besten und eigenartigsten Leistungen. Dr. v. K., der in Leipzig lebt, hat zuerst 1889 in Bayreuth als Hagen in der Götterdämmerung und als Gurnemanz im Parsifal die Bühne betreten. Ist jetzt als Vortragsmeister an die Münchener Hofoper berufen. Leiter einer Meisterklasse an der Akademie der Tonkunst, Kgl. Professor und Kaiserl. Kgl. Kammersänger. K. hat einen Transponierflügel erfunden, der die Möglichkeit bietet, jede Gesangsbegleitung bis zur Terz nach oben oder unten auf mechanischem Wege zu transponieren.

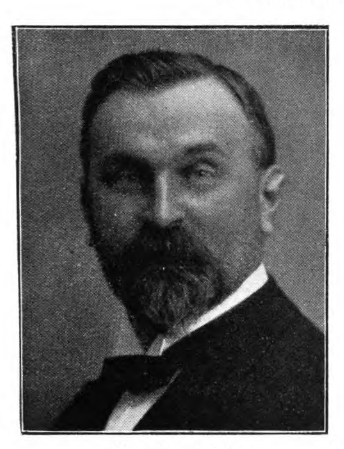
* **Kraus-Osborne**, Adrienne v., Gattin des vorigen, Altistin, geboren in Buffalo in Nordamerika, machte ihre Anfangsstudien unter Leitung der Opernsängerin Marie Götze; ihre Ausbildung vollendete dann ihr Gatte, Dr. Felix v. Kraus. Sie wirkte als ausgezeichnete Bühnen- und Konzertsängerin in Leipzig, Wien, Berlin, Dresden, Hamburg, Bremen, Frankfurt, desgleichen in Holland, England und Amerika mit steigendem Erfolge.

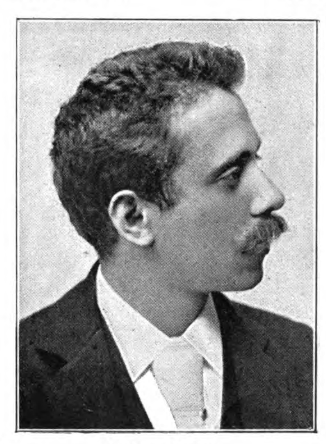
* **Kreisler**, Fritz, Violinvirtuose, geboren am 2. Februar 1875 in Wien, studierte in Paris bei Massart (Violine) und bei Délibes (Theorie und Komposition). Er trat zuerst in Paris im Konzert Pasdeloup auf, und zwar mit solchem Erfolge, daß er bald größere Konzertreisen unternehmen konnte, die er bis Griechenland und den Vereinigten Staaten ausdehnte. K. ist ein ganz außergewöhnlich technisches Talent (übrigens auf dem Klavier kaum weniger als auf der Violine). So erregte er bei seinem Auftreten in Berlin 1899 durch die Sicherheit seiner Doppelgriffe, seines Flageoletts u. s. w., sowie durch das echt virtuosenhafte Temperament nicht geringes Aufsehen. Es zeigte sich später aber auch, daß K. vielseitig gebildet und ein lebhaft empfindender Musiker ist. K. lebt in Berlin.

* **Kremser**, Eduard, Dirigent und Komponist, geb. am 10. April 1838 in Wien. Prokſch im Klavierspiel und Mälzel in der Theorie waren seine Lehrer. Seit 1869 wirkt K. als Chormeister des Wiener Männergesangvereins, der unter ihm sich zu künstlerischer Bedeutung entwickelt hat. K. hat Lieder, Chöre, Klaviermusik und einige Operetten geschrieben, die in Wien mit Erfolg aufgeführt sind. In weiteren Kreisen bekannt sind seine Bearbeitungen altniederländischer Volkslieder für gemischten und Männerchor.

* **Kretzschmar**, Hermann, Dr., Geh. Regierungsrat, Dirigent und Musikhistoriker, geb. am 19. Januar 1848 zu Olbernhau in Sachsen. Seine Ausbildung

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Max Kaempfert. Robert Kahn.



in Humanioribus und Musik erhielt er von seinem Vater auf der Kreuzschule zu Dresden, später in Leipzig auf der Universität und dem Konservatorium. Als Orgelvirtuos, Dirigent und Lehrer am Konservatorium war K. 1871—76 in Leipzig tätig, ging dann auf ein Jahr als Theaterkapellmeister nach Metz und war darauf 1877—87 städtischer und akademischer Musikdirektor in Rostock. Hier begann er durch seine Vorlesungen und Schriften sich einen Namen als Musikhistoriker zu machen. 1887 berief ihn die Universität Leipzig zu ihrem akademischen Musikdirektor und Professor der Musikgeschichte; zugleich übernahm K. die Leitung des „Paulus", des Riedelschen Gesangvereins und gründete die Akademischen Orchesterkonzerte mit historischem Programm. Seit 1897 beschränkte sich K. auf Vorlesungen an der Universität und am Konservatorium. Als ausgezeichneter Musiker wie als intimer Kenner der älteren und neueren Musikgeschichte ist K. weit über seinen Wirkungskreis hinaus zu berechtigtem Ansehen gelangt. Von seinen wissenschaftlichen Arbeiten sind, außer wertvollen Aufsätzen im „Musikalischen Wochenblatt", den „Grenzboten" und andern Zeit- und Fachschriften, seine Monographie über den Chorgesang, über Peter Cornelius und nicht zuletzt sein „Führer durch den Konzertsaal" zu nennen, ein ungemein inhaltreicher und zuverlässiger Ueberblick (mit Analysen und Notenbeispielen) über die gesamte musikalische Literatur (1899 in zweiter bezw. dritter, 1905 teilweise in vierter Auflage erschienen). K. arbeitet an einer umfangreichen Geschichte der Oper. Seit 1904 ist er nach Berlin übersiedelt, wo er die Professur für Musikgeschichte an der Universität bekleidet und ein musikhistorisches Seminar ins Leben gerufen hat. 1909 wurde er, als Nachfolger Joachims, zum Direktor der kgl. Hochschule für Musik ernannt.

* **Krug-Waldsee**, Josef, Kapellmeister, geb. am 8. November 1858 in Waldsee (Württemberg), war Schüler des Stuttgarter Konservatoriums. Er studierte unter den Professoren Faißt, Keller, Beron und Schwab Komposition, Klavier, Violine und Gesang. Künstlerisch so allseitig vorbereitet, wirkte K 1882—89 in Stuttgart als Dirigent des Neuen Singvereins. Zwei Jahre war er dann am Hamburger Stadttheater als Chor- und Musikdirektor tätig, darauf als Kapellmeister an den Bühnen von Brünn, Nürnberg und Augsburg, 1899 verließ K. das Theater, um die musikalische Direktion des Kaim-Orchesters in München zu übernehmen. Oktober 1899 trat K. jedoch in Nürnberg an die Spitze eines eigenen Konzertorchesters, wobei ihm u. a. auch die Leitung der großen Konzerte des „Philharmonischen Vereins" obliegt. — Von seinen Kompositionen haben insbesondere die Chorwerke „König Rother", „Harald" und „Der Geiger zu Gmünd" weitere Verbreitung gefunden. 1901 wurde er Nachfol-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Paul Kalisch.



Carl von Kaskel.

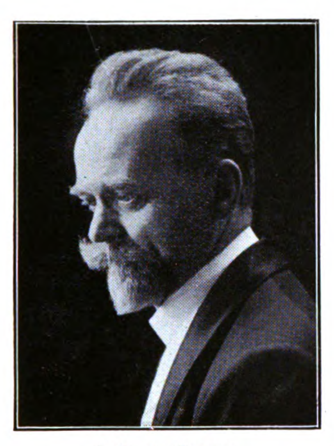
ger Fr. Kauffmanns als Leiter der Theater- und Gesellschaftskonzerte in Magdeburg.

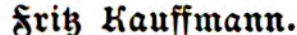
Kubelik, Jan, gefeierter Violinist, geb. am 1. Juli 1880 in Michle bei Prag, erlernte im 5. Lebensjahr das Violinspiel von seinem Vater, einem Gärtner von Profession, und setzte schon mit 8 Jahren alles in Erstaunen. 1892 kam das Wunderkind an das Prager Konservatorium und studierte hier bei Professor Sevcik. Seine Konzertkarriere nahm gleich einen glänzenden Beginn. In Wien und namentlich in Budapest wurde K. enthusiastisch aufgenommen, während Berlin in ihm mehr den etwas einseitigen Vertreter des virtuosen Geigentums erkannte Ein glänzendes Engagement für weite Kunstreisen hat K. dann nach Amerika entführt.

Kunwald, Dr., Ernst, Dirigent, geb. 14. April 1868 in Wien, studierte bei Hermann Grädener (Komposition), Julius Epstein (Klavier) und bei S. Jadassohn in Leipzig. Seine erste Tat war die Aufführung der Wagnerschen Ring-Dramen 1901 bis 1902 in Madrid. Drei Jahre war er 1. Kapellmeister am Opernhaus zu Frankfurt a. M., wo er auch, wie in Madrid, Barcelona und New York große Konzerte dirigiert hat. Den Winter 1906/7 wirkte er am Nürnberger Stadttheater; dann wurde er in Berlin, nachdem er als Leiter der Sommeroper bei Kroll Aufsehen erregt hatte, ständiger Dirigent des Philharmonischen Orchesters. In dieser Stellung, die eine große Routine und Hingabe an die Sache verlangt, betätigt sich K. aufs glücklichste. Giebt 1912 die Stellung auf, um einem Rufe nach Cincinnati zu folgen. Er ist eine begeisterungsfähige Natur, verbindet mit einem lebhaften, musikalischen Temperament Geschmack und große Sachkenntnis und gehört nicht nur zu den gewandten, sondern auch zu den literarisch gebildeten, geistvollen Dirigenten. K. ist Inhaber der österreichischen Jubiläums-Medaille und des spanischen Ordens Isabellas der Katholischen.

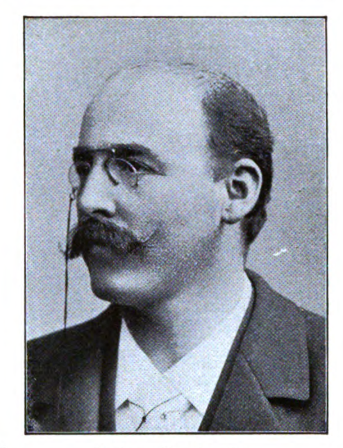
* **Kußewitzky**, Sergei, Kontrabaß-Virtuose, Komponist und Dirigent, geb. 13. Juli 1874 zu Wyschni Wolotschek, als Sohn eines Musikers, bezog im Jahre 1890 das Moskauer Konservatorium, ursprünglich in der Absicht, sich dem Studium der Theorie zu widmen; mußte aber, weil er eines Stipendiums benötigte, und ein solches gerade an einen Schüler der Baßgeige noch zu vergeben war, sich in die Baßgeiger-Klasse aufnehmen lassen. Sein Lehrer Rombousek erkannte sofort die ungewöhnliche Begabung seines Schülers und verstand es, diesem ein so hohes Interesse für die Baßgeige einzuflößen, daß der junge K. das nur aus Not erwählte Instrument lieb gewann und sich zu dem bedeutendsten Kontrabaßvirtuosen der Gegenwart ausbildete. 1894 wurde er, noch Schüler, ohne Konkurs in das Orchester des Kaiserl. Gr. Theaters in Moskau aufgenommen, wo er

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Fritz Kauffmann.



Robert Kaufmann.

bis 1904 als erster Kontrabassist gewirkt hat. Die 1900 übernommene Professur am Konservatorium gab er auf, um sich der Komposition in Ruhe widmen zu können. K. ist als Virtuose eine Spezialität und in Konzerten mit beispiellosem Erfolg aufgetreten. Als Komponist hat er ein Konzert und kleinere Piecen für Kontrabaß geschrieben, auch Transskriptionen für sein Instrument verfaßt. Lebt in Berlin.

* **Kutscherra de Nys**, Elise, treffliche dramatische Sängerin (Sopranistin), geb. am 10. Juni 1869 in Berlin, studierte Gesang bei Frau Artôt, bei Signora de Ruda und Julius Hey. Sie wirkte an den Hoftheatern zu Berlin, Altenburg, Coburg-Gotha, Dresden, München, Weimar, Kassel und am Stadttheater in Leipzig. Nach vierjähriger Gastspieltätigkeit in Amerika, Paris und Brüssel ist die Künstlerin nach Deutschland zurückgekehrt und hat ihren Wohnsitz wieder in ihrer Vaterstadt Berlin genommen. Frau K. ist belgische Kammersängerin.

* **Kwast**, James, Professʼ., Pianist und Klavierlehrer, geb. am 23. Nov 1852 zu Nykerk in Holland. K. war Schüler von Reinecke (Leipzig), Th. Kullak, Wüerst (Berlin), Brassin und Gevaert (Brüssel); er war als Nachfolger Gernsheims 1874—83 Lehrer am Kölner Konservatorium und später am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. K., der eine ungemein saubere und sichere Technik besitzt, gehört zu den Pianisten, die mehr durch solides, musikalisches Können als durch glänzende Virtuosität wirken. Er ist daher auch ein hervorragender Kammermusikspieler, was er namentlich als Leiter des „Frankfurter Trios" beweisen konnte. Als Komponist ist K. außer mit kleinen Klavierstücken und Klavierstudien mit einem Trio, einer in Holland preisgekrönten Ouvertüre und dem öfter gespielten F dur-Konzert hervorgetreten. 1902 trat K. als Lehrer in das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium ein; seit 1905 gehört er dem Sternschen Konservatorium in Berlin an. Er ist Inhaber der goldenen Medaille von Holland, der Oldenburgischen Medaille für Kunst und Wissenschaft und Offizier der Eisernen Krone von Rumänien. K. lebt jetzt in Berlin.

* **Kwast-Hodapp**, Frieda, Gattin des vorigen und seine Schülerin, ausgezeichnete, charaktervolle Pianistin, geb. 13. August 1880 in Bargen bei Engen im Schwarzwald. Von ihrem Vater vorgebildet kam sie mit acht Jahren auf die Karlsruher Musikschule, die sie bis 1891 besuchte. Dann wurde sie bis 1898 auf dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. die Schülerin von James Kwast. Auf weiten Reisen durch Deutschland und das Ausland begründete sie ihren Ruf als eine der ersten ihres Faches, nachdem sie schon in jugendlichem Alter den Mendelssohnpreis gewonnen hatte. Fr. K.-H. ist Großherzoglich Hessische Kammervirtuosin und Lehrerin am Sternschen Konservatorium in Berlin.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Frieda von Kaulbach-Scotta.



Berthold Kellermann.

* **Lammen**, Mientje van, Konzertsängerin (hoher Sopran), geb. 5. Juni 1885 in Amsterdam, war Schülerin von E. Bellwidt. Ihre reizvolle, technisch trefflich geschulte Stimme und ihre fein empfundene musikalische Vortragsart haben ihr neuerdings eine Stellung unter den besten ihres Faches erobert. M. v. L., die in Frankfurt a. M. lebt, fiel besonders bei den Jubiläums-Festen (1907) in Mannheim auf.

Lamond, Frédéric, Pianist, geb. am 28. Jan. 1868 in Glasgow, wurde von seinem älteren Bruder im Klavierspiel und Kontrapunkt unterwiesen; auch Violine und Oboe lernte er spielen und war als Organist an zwei Kirchen seiner Vaterstadt tätig. 1882—86 setzte er seine Studien in Deutschland fort. In Frankfurt a. M. wurden Max Schwarz und Anton Urspruch seine Lehrer, am Raff-Konservatorium machte er die Kurse Hans von Bülows mit, und in Weimar, Rom und London lebte er im künstlerischen Verkehre mit Franz Liszt. Nach Liszts Tode lebte L. in London, Petersburg, Glasgow und machte sich schließlich in Frankfurt ansässig, von nun ab einen Teil des Jahres auf beständigen Konzertreisen verbringend. In L.s Spiel überwiegt der nachdenkliche, interessante Musiker; doch auch als Techniker gehört er in die erste Reihe der Lebenden. Von eignen Kompositionen L.s sind eine Symphonie (Berlin 1893), ein Klaviertrio, eine Konzertouvertüre „Aus den schottischen Hochlanden" bekannt geworden. L., mit der Schauspielerin Irene Triesch verheiratet, lebt jetzt in Berlin, und leitete im Sommer 1903 die Meisterkurse am Konservatorium in Sondershausen.

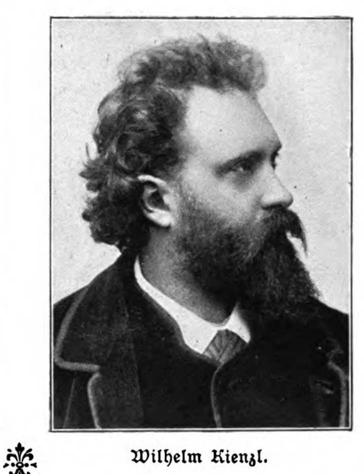
* **Lampe**, Walter, Komponist und Pianist, geb. am 28. April 1872 in Leipzig, studierte nach Absolvierung des Gymnasiums Musik in Frankfurt a. M. bei Iwan Knorr und später in Berlin bei Heinrich von Herzogenberg und Humperdinck. Bekannt wurde er zuerst durch eine Serenade für 15 Blasinstrumente; außerdem hat er bisher feinsinnige Klavierstücke, ein Trio, eine Cellosonate und ein „tragisches Tongedicht" für Orchester veröffentlicht. L., der sich gelegentlich auch als ausgezeichneter Kammermusikspieler und Solist an Konzerten beteiligt, lebt zurzeit in Weimar.

* **Lamping**, Wilhelm, Dirigent, geboren am 21. Mai 1861 in Lingen a. E., machte seine Studien an der Neuen (Th. Kullakschen) Akademie der Tonkunst zu Berlin. Er wirkt in Bielefeld als Musikdirektor und Leiter des Musikvereins und des Männergesangvereins „Arion".

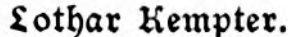
Landi, Camilla, namhafte Konzertsängerin (Altistin), geb. 1863 in Genf, betrieb ihre ersten musikalischen Studien in Florenz mit ihrer Mutter, die selbst Schülerin der jüngeren Lamperti war. Ihre Karriere nahm schnell einen bedeutenden Aufschwung. Nach sensationellen Erfolgen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Lothar Kempter.



Wilhelm Kienzl.

in Paris und London wurden Deutschland und Oesterreich bereist, und überall bewunderte man nächst der außerordentlich schönen, pastosen und ausgeglichenen Stimme den stilvollen Vortrag der Sängerin. C. L., die sich für gewöhnlich in der Nähe von Genf auf dem Lande aufhält, lebt zurzeit in London.

* **Landowska**, Wanda, Pianistin und Komponistin, geb. am 23. Juni 1884 in Warschau, studierte dort bei Michalowski. In neuerer Zeit pflegt sie im besonderen die ältere Klavierliteratur durch Vorträge auf dem (von Pleyel) rekonstruierten Klavezin, und weiß durch ihre Konzerte, die sie seit 1895 auch häufig nach Berlin führen, wie durch ihre literarischen Publikationen, für diesen Zweig der Tonkunst im hohen Grade zu interessieren. Lebt in Paris.

* **Lang**, Karl, Tenorist, geboren am 24. Juni 1860 in Waiblingen, empfing seine gesangliche und dramatische Ausbildung bei Dr. Gunz in Frankfurt a. M. Er wirkte in Karlsruhe und in Breslau und ist gegenwärtig Kammersänger am Hoftheater zu Schwerin. Eine schöne und ausgeglichene Stimme und darstellerische Befähigung zeichnen ihn aus. L. kreierte 1898 in Schwerin den Bran in Schillings „Ingwelde".

Lange, Daniel de, Dirigent, geboren am 11. Juli 1841 in Rotterdam, ist der Bruder des Orgelvirtuosen S. de L. Er hat eine sehr vielseitige musikalische Ausbildung genossen. Bei Verhulst und Damcke beschäftigte er sich mit der Kompositionslehre; Ganz und Servais waren seine Lehrer für das Violoncell. 1860—63 war er Lehrer an der Musikschule in Lemberg, ging dann nach Paris, um Klavierunterricht bei Frau Dubois zu nehmen und bildete sich auch zum Orgelspieler aus. de L. wurde Organist der Gemeinde zu „Montrouge", der „Freien Gemeinde" und Dirigent der deutschen „Liedertafel". 1870 ließ er sich als Lehrer an der Musikschule in Amsterdam nieder, zugleich als Sekretär der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst". Er vertrat längere Zeit den Dirigenten des „Amstels Mannenkoor" Coenen, übernahm dann mehrere Gesangvereine zu Leyden und Amsterdam und ging mit ihnen auf Kunstreisen, u a. auch nach London (1888) und nach Deutschland (1892). Er brachte dabei mit großem Erfolge altniederländische a cappella-Musik zur Aufführung. de L. ist Musikreferent der „Niews van den Tag". In Holland war er der erste, der die Prinzipien der Phrasierung, wie sie H. Riemann aufstellt, auf den Orchestervortrag anzuwenden suchte. Er komponierte zwei Symphonien, mehrere Kantaten, eine Oper, eine a cappella-Messe, ein Requiem, einen Psalm, ein Cellokonzert, Lieder u. a. m.

Lassalle, Jean Louis, Baritonist, geboren 1847 in London, trat 1867 in



Arno Kleffel.



Julius Klengel.

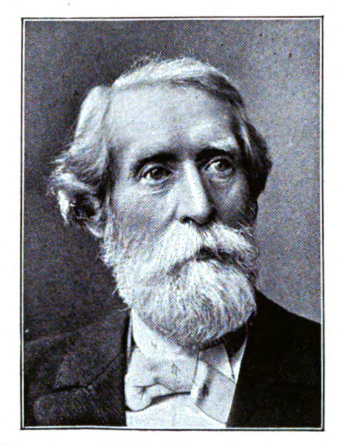
das Conservatoire. Nach kurzer Tätigkeit in der Provinz debütierte er mit Erfolg 1871 in Brüssel und ein Jahr darauf an der Pariser Oper. L. gehörte dann einige Jahre dem Théâtre Italien und dem Gaîté-Théâtre an und wurde 1876 der Nachfolger Faures an der Großen Oper. L. hat sich auf Gastspielreisen auch im Auslande (z. B. in Berlin 1898) als ausgezeichneter Sänger und Schauspieler bekannt gemacht.

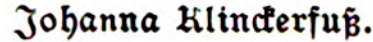
Lecocq, Charles, geb. am 3. Juni 1832 in Paris, war Schüler des Conservatoire und bildete sich unter Benoist zum Orgelspieler, unter Bazin und Halévy zum Komponisten aus. Er debütierte auf der Bühne mit der Operette „Le docteur Miracle", die er 1857 gemeinschaftlich mit Bizet für eine von Offenbach ausgeschriebene Konkurrenz komponiert hatte. Es folgten sieben Werke, die alle spurlos vorübergingen, bis endlich 1868 die Operette „Fleur de thè" einen durchschlagenden Erfolg hatte. L. gehörte von da ab zu den Größen der Operettenbühne und galt als der begabteste Nachfolger Offenbachs. Er brachte für das leichte Genre ein ganz anderes Rüstzeug mit als die meisten seiner Kollegen; seine Operetten, deren er von nun ab in jedem Jahre mindestens eine vollendete, sind nicht nur reich an origineller Erfindung und pikanten Einfällen, sondern auch sorgfältig und korrekt und nicht selten kunstvoll gearbeitet. L. besitzt in hohem Grade Esprit und einen urwüchsigen Humor; seine Musik schöpft namentlich aus der Rhythmik der französischen Volksmusik. Unter seinen Werken seien als die bedeutendsten, die auch in Deutschland bekannt wurden „La fille de Madame Angot" (1873), „Giroflé-Girofla" (1874), „Kikiki" (1877), „Le petit duc" (1878) und „Ali Baba" (1887) genannt. L. hat auch Lieder, kleine Klavierstücke und geistliche Gesänge für Frauenchor herausgegeben, ferner den Klavierauszug von Rameaus „Castor et Pollux".

Lefebvre, Charles Edouard, geb. am 19. Juni 1843 in Paris, besuchte das Conservatoire, nachdem er erst einige Zeit Jura studiert hatte. 1870 erhielt er den prix de Rome und ging auf Reisen. Er schrieb mehrere Opern, symphonische Kammermusik- und Chorwerke; von letzteren wurde die 1879 komponierte „Judith" (übersetzt von Hermann Wolff) durch den Sternschen Gesangverein in Berlin aufgeführt.

Leffler-Burckard, Martha, Königl. preußische und Herzgl. sächsische Kammersängerin, geb in Berlin, studierte bei Anna v. Meicksner in Dresden. Ihren Ruf als eine der ersten dramatischen Sängerinnen Deutschlands verdankt sie ihrem langjährigen Wirken an der Wiesbadener Hofbühne, der sie noch heute mit Auszeichnung angehört. In Bayreuth übernahm sie 1906 die Kundry im „Parsifal", 1908 die Sieg-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".


Johanna Klinckerfuß.

Karl Klindworth.

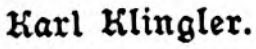
linde und 1909 die Ortrud. Ihre Gastspiele führten sie u. a. auch nach London, Neuyork und Amsterdam. M. L.-B., die eine Schwägerin Robiceks und mit dem Hofschauspieler Leffler vermählt ist, wird mit Recht als ebenso vortreffliche Darstellerin wie Musikerin geschätzt und ist vielfach dekoriert. Ihre Isolde, Armida, Brünnhilde gehören zu den besten Leistungen der zeitgenössischen Opernbühnen. Lebt in Wiesbaden.

* **Lehár**, Franz, Operettenkomponist und Kapellmeister, geb. am 30. April 1870 in Komárom (Ungarn), studierte am Prager Konservatorium. Er begann mit einer Oper „Kukuška", wendete sich aber dann ganz dem leichteren Genre zu. Von seinen Operetten sind bisher „Der Rastelbinder" (1902), „Die lustige Witwe" (1906) und „Der Mann mit den drei Frauen" (1908) am erfolgreichsten gewesen. L. lebt in Wien.

* **Lehmann-Kalisch**, Lilli, geb. am 24. November 1848 in Würzburg, verdankt ihre gesangliche und künstlerische Ausbildung ihrer Mutter, einer trefflichen Harfenvirtuosin und vorzüglichen Gesanglehrerin. Die Familie siedelte nach Prag über, und hier hatte das Kind im frühesten Alter Gelegenheit, mit der Bühne in intime Berührung zu kommen, da der Vater als Sänger, die Mutter im Theaterorchester beschäftigt war. Daß die kleine Lilli auch zum Theater ging, war selbstverständlich. Sie wirkte in Ausstattungsstücken mit, bis ihre stimmliche Begabung sich ernstlicher meldete und sie auf die Laufbahn der Sängerin wies. L. L. kam nach Danzig (1868), nach Leipzig, wo Heinrich Laube großen Einfluß auf ihre Entwicklung hatte, und wurde dann im Jahre 1870 an die Berliner Hofoper engagiert. Obgleich hier eine Lucca, eine Mallinger, eine Brandt wirkten und mit Niemann, Betz u. s. w. das Ensemble zu einem ungewöhnlich glanzvollen machten, wußte L. L. doch in kurzer Zeit ihrem Namen eine bedeutende Geltung zu verschaffen, und bald stand sie ebenbürtig in der Reihe der ersten Künstler. Sie vertrat damals hauptsächlich das Fach der Koloratursängerinnen. Obgleich sie als „Königin der Nacht", „Philine" u. s. w. ganz Hervorragendes leistete und auch in jugendlich-dramatischen Partien immer lebhaftere Anerkennung fand, vermochte ihr dieser Wirkungskreis auf die Dauer nicht zu genügen. Sie brach ihren lebenslänglichen Kontrakt und ging nach Amerika, um dort den Uebertritt zum hochdramatischen Fache zu vollziehen. Das gelang ihr denn auch in glänzender Weise und, überschüttet mit Auszeichnungen aller Art, kehrte sie 1890 nach Deutschland zurück. Hier widmete sie sich, da ihr das Auftreten auf den meisten Bühnen versagt war, zunächst dem Konzertgesange; erst als die Folgen des Kontraktbruches durch das Wohlwollen des deutschen Kaisers aufgehoben waren, trat L. L. auch vor ihre

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Karl Klingler.



Friedrich E. Koch.

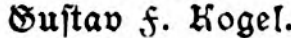
Landsleute als dramatische Sängerin und zeigte sich in den Rollen der Norma, der Donna Anna, der Walküre u. s. w. auf dem Gipfel ihrer Kunst. War es früher die Schönheit und Leichtigkeit der in der Höhe mühelos bis zum F³ ansprechenden Stimme und die technische Meisterschaft L. L.s, die so erfreulich gewirkt hatten, so verlieh von nun ab die ungewohnte Verschmelzung dieser fein geschliffenen Gesangskunst mit der Wucht und Ausdrucksenergie des dramatischen Stils ihren Leistungen die höchste künstlerische Bedeutung. Das Beispiel L. L.s hat gelehrt, daß nur die Beherrschung des bel canto auch den sogenannten hochdramatischen Partien im letzten Grunde gerecht werden kann, und daß alle gegen den Gesangskomponisten Richard Wagner erhobenen Anklagen hinfällig werden für den, der wirklich zu singen versteht. Auch auf dem Gebiet des Liedgesanges hat sich L. L. als eine starke Individualität bewährt, als eine künstlerische Persönlichkeit, die nicht nur in großen Zügen denkt und schafft, sondern auch an den feinsten und intimsten Wirkungen nicht achtlos vorübergeht. Vorbildlich hat L. L. durch die Zusammenstellung ihrer Konzertprogramme gewirkt, mit der sie ein Bild von dem Schaffen eines Meisters zu geben, gelegentlich auch einem weniger bekannten Talent den Weg zu bahnen suchte. L. L. ist kgl. preuß. und k. u. k. österr. Kammersängerin und lebt in ihrer Villa im Grunewald bei Berlin, seit den achtziger Jahren mit dem Tenoristen Paul Kalisch verheiratet.

Lehmann, Marie, k. k. österr. Kammersängerin, Schwester der vorigen, geboren am 15. Mai 1851 in Hamburg, erhielt ihre Ausbildung ebenfalls durch ihre Mutter. Mit 16 Jahren kam sie an das Stadttheater in Leipzig, von dort nach Köln, Hamburg, Prag und gehörte dann bis zum Jahre 1897 dem Wiener Hoftheater an. Mit der Schwester, an deren künstlerische Persönlichkeit sie im übrigen nicht heranreicht, teilt M. L. die Vorzüge einer schönen Stimme und einer vortrefflichen Schule. Ihr Fach waren die jugendlich-dramatischen Partien, in denen sie ganz Ausgezeichnetes leistete (Adalgisa, Elvira &c.). Im Terzett der Rheintöchter tat sie sich 1876 neben ihrer Schwester rühmlich hervor, wirkte auch 1872 bei der Grundsteinlegung in Bayreuth mit. M. L. hat sich von der Bühne zurückgezogen und lebt in Berlin.

* **Lejdström**, Carl Victor, Kgl. Hofopernsänger am Hoftheater in Stockholm, geb. am 25. Okt. 1872 in Stockholm, ist Schüler seines Bruders, des Gesangsprofessors Oskar Lejdström, von Professor Kniese in Bayreuth und von George Fergusson in Berlin. 1894—1902 war er in seiner Vaterstadt engagiert, 1903 machte er deutsche Sprachstudien in Dresden und ging dann nach Bayreuth, wo er 1904 und 1906 den Klingsor in „Parsifal", in letzterem

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Gustav F. Kogel.



Tilly Koenen.

Jahre auch den Kurwenal in „Tristan“ sang. 1904—05 war er erster Heldenbariton des Stadttheaters in Frankfurt a. M. In den folgenden Jahren machte er Konzert- u. Gastspielreisen in Deutschland und auswärts, und jetzt bindet ihn ein neuer Kontrakt an das Hoftheater in Stockholm.

* **Leoncavallo**, Ruggiero, geboren am 8. März 1858 zu Neapel, studierte in Mailand und lebte darauf zeitweilig in Paris, wo seine Erstlingsoper „Songe d'une nuit d'été“ 1889 in privatem Kreise aufgeführt wurde. Sein „Bajazzo“ („Pagliacci“), 1892 zuerst in Mailand gegeben, hatte sensationellen Erfolg und verbreitete sich rasch auch in Deutschland. L. bekennt sich darin zum Verismo der neuitalienischen Schule. Im Vergleich zum Mascagnis „Cavalleria“ zeigt das Werk weniger musikalische Ursprünglichkeit, dafür aber eine feinere Struktur und solideres technisches Können. Eine frühere große Oper „Die Medici“ wurde in Berlin gegeben, machte aber keinen günstigen Eindruck. L., der seine Texte selbst dichtet, hat aus Murgers „Scènes de la vie de Bohème“ den Stoff zu einer Oper genommen. Das Werk erschien zugleich mit derselben Oper Puccinis. Für Berlin schrieb L. im Auftrage des deutschen Kaisers den „Roland von Berlin“ (1904): ferner sind die Opern „Chatterton“ und „Zaza“ zu nennen.

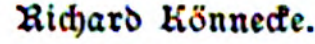
Leschetitzki, Theodor, Pianist und berühmter Klavierlehrer, geboren 1831 in Lemberg, war 1864—78 Professor am Konservatorium in Petersburg und siedelte dann nach Wien über. Hier machte sich L. bald einen Namen als ausgezeichneter Spieler und wurde einer der gesuchtesten Lehrer. Außer leichterer, aber brillant gesetzter Klaviermusik, schrieb L. eine Oper „Die erste Falte“, die in Prag und Wiesbaden zur Aufführung kam. Unter seinen vielen berühmt gewordenen Schülern und Schülerinnen ragt seine frühere Gattin, Annette Essipoff (s. d.), ganz besonders hervor.

Leßmann, Otto, Musikschriftsteller, Lehrer und Komponist, geboren am 30. Januar 1844 in Rüdersdorf bei Berlin, erhielt den ersten Musikunterricht von A. G. Ritter in Magdeburg. 1862 wurde er Schüler von Bülow und Fr. Kiel in Berlin. Nach mehrjähriger Tätigkeit als Musiklehrer in der Familie des Grafen Brühl nahm L. eine Lehrstelle am Sternschen, später am Tausigschen Konservatorium an. Seit 1872 war er Leiter des Musikunterrichts an der Kaiserin Augusta-Stiftung; 1881 bis 1908 Besitzer und Redakteur der „Allgemeinen Musik-Zeitung“. Als Schriftsteller ist L. mit großer Wärme und Geschicklichkeit für alles Bedeutende der neueren, speziell neudeutschen Richtung eingetreten. Als Komponist ist L. durch eine Anzahl Lieder bekannt geworden.

Leßmann, Eva, Tochter d. vor., Schülerin Etelka Gersters, ist als anmutige und musikalisch empfindende Konzertsängerin geschätzt.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Richard Könnecke.



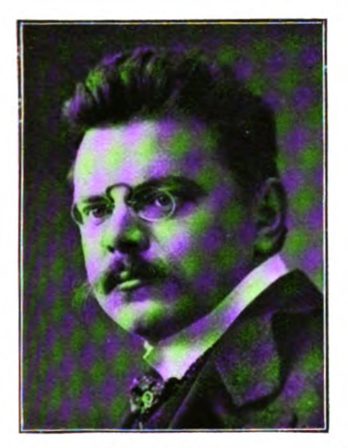
Ernst Kraus.

* **Lieban**, Julius, Tenor, geboren am 19. Februar 1857 in Lundenburg, studierte Gesang bei Professor Gänzbacher in Wien. Er wirkte zuerst am Leipziger Stadttheater und war dann Mitglied der komischen Oper in Wien. Als Angelo Neumann im Jahre 1881 sein Richard Wagner-Theater zusammenstellte, mit dem er in Europa und Amerika an den größten Bühnen Gastvorstellungen gab, fand er in L. den genialsten Vertreter der Rolle des Mime. Der Meister selbst zeigte sich überrascht und spendete ihm das höchste Lob für diese Leistung. 1882 trat L. in den Verband der königl. Oper in Berlin und gehört ihr seitdem als eines der ausgezeichnetsten Mitglieder an. Seine Domäne ist das Fach der Buffo-Rollen; der Mime, der David in den Meistersingern, die Buffo-rollen in den Lortzingschen Werken und manche moderne Operngestalt hat durch ihn gesanglich und nicht weniger darstellerisch eine scharfe Charakterisierung erfahren. L. wurde durch die ihm eigene urwüchsige Komik ein besonderer Liebling des Publikums. Als Sänger zeichnet er sich durch musikalische Tüchtigkeit, seltene Technik und virtuose Stimmbehandlung, besonders im Flageolett aus. L., ein vielseitig begabter Musiker, ist auch ein tüchtiger Violinspieler. Er verabschiedete sich 1912 von der Kgl. Oper u. ist für die Charlottenburger Oper engagiert.

* **Lieban-Globig**, Helene, Gattin des vorigen, Sopranistin, studierte auf der kgl. Hochschule in Berlin unter Prof. Gustav Engel. 1886 bis 1888 gehörte sie der Hofoper in Berlin an und war dann längere Zeit als Konzertsängerin mit Erfolg tätig. 1889 wirkte sie vorübergehend am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in der Rolle der Yum-Yum (Mikado). H. L. eignete sich, durch gute musikalische Anlagen unterstützt, eine vortreffliche Tonbildung an; ihre nicht besonders umfangreiche aber wohllautende und ungemein ausdrucksfähige Stimme weiß sie, namentlich im Liedgesang, vorteilhaft zu verwenden. Hier ist das Graziöse und Neckische ihr eigenstes Gebiet. Das Eindringliche und Musikalische ihres Vortrags hat sich jedoch auch in dramatischen Partien bewährt. 1898—1908 ist H. L. mit Unterbrechungen wieder Mitglied der kgl. Oper in Berlin gewesen. Inhaberin der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Linder, Gottfried, königl. Musikdirektor und Professor am Konservatorium in Stuttgart, geb. 22. Juli 1842 in Ehingen a. D. (Württemberg), erhielt seine Ausbildung durch Prof. J. Maier unter Aufsicht von Franz Lachner und war 1857—63 Schüler des Stuttgarter Konservatoriums. Studienreisen führten ihn nach Paris, London, Wien, Berlin und in die größten Städte Mittel- und Ober-Italiens. Mehrfach aufgeführte Hauptwerke sind die Opern: „Dornröschen" und „Konradin von Schwaben", 2 Kantaten für Chor, Soli und Orchester, die sinfonische Dichtung „Im Wald",

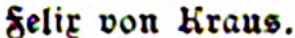
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Felix von Kraus.



Adrienne von Kraus-Osborne.



Vorspiel zu Faust 2. Teil, 4 Ouvertüren, 2 Streichquartette, Klavierstücke, Lieder 2c. L. ist Inhaber der großen und kleinen Medaille für Kunst und Wissenschaft, sowie des Ritterkreuzes I. Klasse des Württembergischen Friedrichsordens.

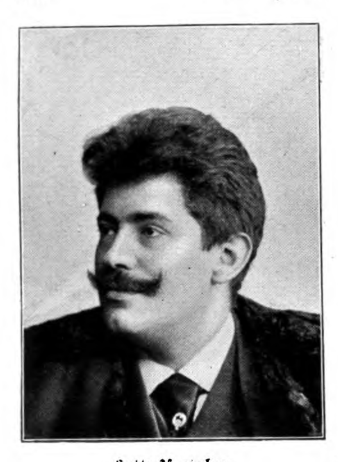
* **Lißmann, Eva Katharina**, Liedersängerin, geb. am 23. Mai 1883 in Bremen, erhielt ihre Ausbildung von ihrer Mutter, der Marchesi (Paris), R. von Zur Mühlen (London) und Monika Humius (Riga). Nach zweijährigem Aufenthalte in Paris trat sie 1904 in London selbständig in die Oeffentlichkeit. E. L., die im Gesange die französische, englische und italienische Sprache wie die deutsche beherrscht, ist seitdem erfolgreich in England, Deutschland und Rußland tätig gewesen.

* **Litzinger, Franz**, Tenorist, geboren 1856 in Koblenz, besuchte nach absolviertem Gymnasium die Forstakademie in Eisenach, bevor er sich unter Prof. Thureau der Gesangskunst widmete. Sein erstes Auftreten 1876 wurde der Ausgangspunkt einer glänzenden Laufbahn, in der sich L. als Konzert- und Oratoriensänger, besonders als Bach-Interpret (Evangelist der Passion) auszeichnete. Seit 1880 hat Litzinger seinen Wohnsitz in Düsseldorf, wo er seit 1902 als Lehrer des Sologesanges am Konservatorium wirkt. L. ist herzogl. meiningenscher Kammersänger und Inhaber der Goldenen Medaille von Sachsen-Weimar.

* **Loevensohn, Marix**, Violoncellvirtuose, geb. 31. März 1880 in Courtrai (Belgien), war Schüler von Eduard Jacobs auf dem Brüsseler Konservatorium, wo er 1904 den ersten Preis gewann. Als Cellist gehörte er dem Colonne-Orchester in Paris, dem Marsick- und dem Wilhelmj-Quartett an; als Dirigent stand er der Association artistique in Brüssel vor. Zahlreiche Reisen machten ihn als glänzenden Virtuosen auf dem Kontinent bekannt; auch kompositorisch hat sich L. betätigt. Nach erfolgreichem Debut ließ er sich 1908 in Berlin nieder und trat als Lehrer in das Klindworth-Scharwencka-Konservatorium ein.

Lohse, Otto, hervorragender Operndirigent, geb. am 21. Sept. 1859 in Dresden, studierte in seiner Vaterstadt bei Franz Wüllner, Felix Dräseke und Julius Richter. 1880—82 war er in Wilna Professor des höheren Klavierspiels an der K. russ. Musikschule. 1882—89 Dirigent des Wagnervereins und der Kaiserl. Musikgesellschaft, 1888—93 erster Kapellmeister des Rigaer Stadttheaters. 1893—95 bekleidete er die gleiche Stellung in Hamburg, 1895—97 war er Dirigent der Damroschoper in Nordamerika, bis 1904 erster Kapellmeister in Straßburg und bis 1911 Operndirektor in Köln. Den Winter 1911—12 wird L., der beim Tode Mottls als Dirigent der Festspiele im Münchener Prinzregententheater eingesprungen ist, in Brüssel verbringen als Chef der Oper des Theatre rojal de

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"



Fritz Kreisler.



Eduard Kremser.

la Monnaie, um dann als Operndirektor nach Leipzig zu gehen. Außerdem dirigierte er 1901—04 die deutsche Oper im Covent Garden in London, war Leiter der deutschen Opernaufführung in Amsterdam, Rotterdam und im Haag und machte mehrfache Konzertreisen nach Madrid, Paris, Moskau, Antwerpen und Brüssel.

* **Löwe**, Ferdinand, geboren am 19. Febr. 1865 in Wien, studierte am dortigen Konservatorium unter Josef Dachs (Klavier), Bruckner und Krenn (Komposition). 1885 trat er in den Lehrkörper des Instituts, dem er als Klavier- und Chorgesangsmeister bis 1896 angehörte. Dann übernahm L. die Nachfolge Zumpes als erster Dirigent des Kaimorchesters in München; 1898 wurde er k. k. Hofopernkapellmeister in Wien. Seit 1900 wirkt L. an der Spitze des Wiener Konzertvereins-Orchesters (4 Jahre hindurch auch als Konzertdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde); einer der berufensten und gefeiertsten Dirigenten, der sich im besonderen um die moderne Literatur große Verdienste erworben hat.

Luger, Angeline, jetzige Gräfin Toto, geboren am 25. April 1851 in Würzburg, war zur Zeit ihrer Engagements an der Berliner Hofoper und später in Frankfurt a. M. eine ausgezeichnete dramatische Altistin.

Lütschg, Waldemar, Klaviervirtuose, geboren am 16. Mai 1877 in Petersburg. Sein Vater, der jüngst verstorbene ausgezeichnete Lehrer und Professor am Konservatorium in Petersburg, bildete ihn im Klavierspiel aus. Nach Ablauf seiner Studienzeit trat L. als Solist in Berlin, München, Leipzig, Dresden u. s. w. mit großem Erfolge auf und hat sich jetzt einen allgemein geachteten Namen gemacht. L. lebt in Berlin.

* **Lutter**, Heinrich, Pianist und Dirigent, geb. am 18. März 1858 in Hannover, war Schüler von Liszt, Robert Volkmann und Hans von Bülow. L., der als ausübender Künstler wie als Pädagoge von gleich großer Bedeutung, konzertierte in fast allen Städten Deutschlands, ist alljährlich Gast in England und leitet in Hannover in jeder Saison die nach ihm benannten „Lutterkonzerte". L. ist Kgl. preußischer Professor und Großherzogl. oldenburgischer und Fürstlich waldeckischer Hofpianist. Lebt in Hannover.

Mackenzie, Alexander, bedeutender englischer Komponist, geboren am 22. August 1847 in Edinburg, erhielt den ersten Musikunterricht in Deutschland von Barthel, Ulrich und Stein in Sondershausen; dann war er Eleve der Royal Akademy in London. Er lebte von 1865 ab als gesuchter Musiklehrer in Edinburg, erhielt 1886 von der Andreas-Universität den Doktortitel hon. c. und wurde nach dem Tode Macfarrens 1888 Direktor der Londoner Academy of music. M. hat sich

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Herrmann Kretzschmar.



Josef Krug-Waldsee.

sowohl durch seine Kammermusik, wie durch seine Chor- und Orchesterwerke einen geachteten Namen gemacht. Er schrieb u. a. zwei schottische Rhapsodien und mehrere Ouvertüren für Orchester, das Oratorium „The rose of Sharon" und die Oper „Colomba" (1883) und „The troubadour" (1886).

Mailhac, Pauline, Sopranistin, geboren am 4. Mai 1858 in Wien, wurde in ihrer Vaterstadt von Professor Uffmann und Korrepetitor Seitz ausgebildet. Sie war in Würzburg, Königsberg, Mainz engagiert und trat dann am Hoftheater von Karlsruhe, dem sie als langjähriges Mitglied angehörte, in die Reihe der ersten Bühnensängerinnen. P. M., zur Kammersängerin ernannt und Besitzerin der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft, hat sich 1901 von der Bühne zurückgezogen.

Mallinger, Mathilde, die berühmte Primadonna der Münchener und Berliner Oper, geb. am 16. Febr. 1847 in Agram, betrieb ihre musikalischen Studien zuerst am Prager Konservatorium, unter Gordinianis und Vogls Leitung, und später in Wien bei Lewy. Von 1866 bis 1869 war sie auf Veranlassung Richard Wagners an der Münchener Hofbühne engagiert; von dort kam sie an das Berliner Opernhaus und verblieb hier bis zu ihrem Scheiden von der Bühne im Jahre 1890. Durch die bedeutenden Vorzüge, die M. M. entwickelte, wurde sie eine der berufensten Vertreterinnen dramatischer Partien. Ihre schöne und große Stimme war von seelenvollem Ausdruck, und die Art, wie sie ihre Rollen, besonders die der Wagnerschen Opern, gestaltete, zeugte von poetischem Empfinden. Daher genoß sie auch aufrichtige Verehrung an den Stätten ihrer Wirksamkeit. M. M., die zur kgl. preuß. Kammersängerin ernannt wurde und mit dem Baron v. Schimmelpfennig verheiratet ist, widmete sich späterhin mit vielem Erfolge der Lehrtätigkeit als Professorin am Prager Konservatorium und jetzt in Berlin.

* **Malten**, Therese, kgl. sächsische Kammersängerin, geb. am 21. Juni 1855 in Insterburg (Ostpreußen), kam 1869 nach Berlin und begann bei Gustav Engel im Gesang, bei Richard Kahle in der Schauspielkunst sich auszubilden. Im Mai 1873 betrat die 18jährige Künstlerin in Dresden die Bühne als Pamina. Der Erfolg war ein so überraschender, daß sie für das Dresdener Hoftheater verpflichtet wurde, dem sie seither als hervorragendstes Mitglied angehört. In großen dramatischen Partien fand sie bald Gelegenheit, ihre mächtige Stimme, einen ausdrucksvollen Mezzosopran und ihr geniales Darstellungstalent immer reicher zu entfalten. Ihre eigentliche Bedeutung erlangte sie aber erst, als Richard Wagner, der sie 1881 als Senta hörte, besonderes Interesse für sie faßte, sie nach Bayreuth zog und sie hier neben

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"



Sergei Kußewitzky.



Elise Kutscherra de Nys.

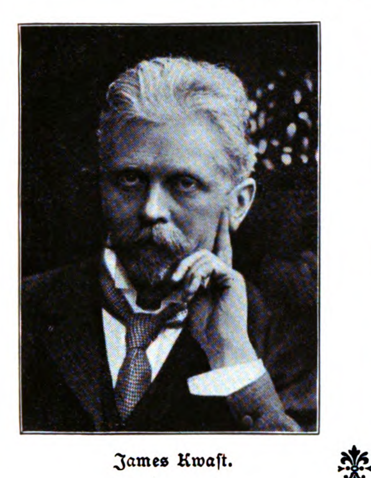
der Materna in den ersten Aufführungen des Parsifal die Kundry singen ließ. Seitdem steht der Ruf T. M.s als Wagnersängerin fest. Ihre Gestalten sind dramatisch wie musikalisch von packender Wirkung und haben sie auch außerhalb Dresdens, auf ihren Gastspielen an den größten Bühnen Deutschlands, Englands und Rußlands berühmt gemacht. Gelegentlich wirkte sie auch in Konzert- und Oratorienaufführungen mit. T. M., die 1898 in Dresden ihr 25jähriges Künstlerjubiläum auf der Höhe ihres Ruhms gefeiert hat, tritt nur noch zuweilen als Ehrenmitglied der Hofoper auf.

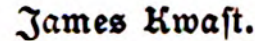
Mancinelli, Luigi, Dirigent, geboren 1848 in Orvieto, begann im Alter von 12 Jahren Cello bei Sbolei in Florenz und bei Mabellini Theorie und Kontrapunkt zu studieren. Seine Laufbahn trat er in Florenz an als Cellist im Orchester des Pergola-Theaters und ging dann an das Apollotheater in Rom. Daraufhin wurde er im folgenden Jahre nach Jesi engagiert, wo er anläßlich der Spontini-Centenarfeier eine Neueinstudierung der „Vestalin" vornahm. 1886 leitete M. ein Konzert mit klassischem Repertoire in London und 1887 die italienische Opernsaison am Drury Lane-Theater. Seit 1888 ist er am Covent-Garden Dirigent und leitet seit 1894 auch die Opernsaison in Amerika.

* **Manén**, Joan, ausgezeichneter Violinvirtuose, geb. am 14. Mai 1883 in Barcelona, genoß seine Ausbildung in frühester Kindheit durch Clemente Ibarguren. Bereits vom 9. Jahre ab machte er Konzertreisen durch Nord- und Südamerika, mit 14 Jahren begann er Europa zu durchreisen. Seine Erfolge verdankt er hauptsächlich der glänzenden Technik seines Spieles. Als Komponist hat er sich u. a. mit einer Oper „Acté" versucht, die von entschiedenem Talente zeugt und von der Dresdener Hofoper zur Aufführung (1906) angenommen wurde. M. domiliziert abwechselnd in Berlin und Barcelona.

Mannstädt, Franz, vortrefflicher Pianist und Dirigent, geb. am 8. Juli 1852 in Hagen (Westfalen), war Schüler des Sternschen Konservatoriums in Berlin, im besonderen der Klavierklasse Heinrich Ehrlichs. 1874 ging M. als Kapellmeister nach Mainz; 1876—79 leitete er die Konzerte der „Berliner Symphoniekapelle" und trat dann als Lehrer des Klavierspiels in das Sternsche Konservatorium ein. Während der Intendantur Bülows war M. Kapellmeister in Meiningen und übernahm darauf den ständigen Dirigentenposten des Philharmonischen Orchesters in Berlin. 1887 vertauschte er diesen Posten mit dem eines Opernkapellmeisters in Wiesbaden kehrte aber 1893 wieder in seine Berliner Stellung zurück, um 1897 abermals nach Wiesbaden zu gehen. Dort lebt M., dem der Titel kgl. Professor verliehen ist, als Hofkapellmeister und Lehrer am Konservatorium.

* Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





James Kwast.



Frieda Kwast-Hodapp.

M. ist ein äußerst gewandter, vielseitiger Musiker, der in allen Sätteln fest ist; sein Klavierspiel ist von hohem Reiz und großer technischer Ausgeglichenheit. Erstaunliches leistet M. im Partitur- und Vomblattspiel.

Marchesi, Mathilde de Castrone, geborene Graumann, berühmte Meisterin der Gesangskunst, geb. am 26. März 1862 in Frankfurt a. M. Ihre Studien machte sie bei Nicolai in Wien und bei Manuel Garcia in Paris. Nach einer erfolgreichen Laufbahn als Konzertsängerin in Paris, London und in Deutschland, wurde sie im Jahre 1854 mit ihrem Gatten an das Wiener Konservatorium berufen, wo sie durch ihre Lehrtätigkeit den eigentlichen Ruhm ihres Namens begründete. 1861 siedelte Frau M. nach Paris über. Hier schrieb sie ihre „Gesangschule“ und die bekannten Vokalisen. Nachdem sie einem Rufe an das Konservatorium in Köln gefolgt war, nahm sie 1868 wieder ihre erste Stellung am Wiener Konservatorium ein, lebt aber jetzt aufs neue in Paris. Frau M. ist der Professortitel verliehen und eine ganze Reihe hervorragender Künstler nennt sie ihre Schüler.

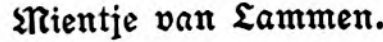
Marchesi, Blanche Marie (Baronin Anzon Caccamisi), Tochter der Vorigen, geb. am 4. April 1875 in Paris, genoß ihre Ausbildung bei ihrer Mutter. Sie ist eine internationale Sängerin von vornehmlich technischem Können, die an den Höfen u. in den Konzertsälen von England, Belgien und Deutschland, auch in Frankreich und Amerika lebhafte Anerkennung gefunden hat. Als Opernsängerin war sie in Prag, am Coventgarden zu London und in den englischen Provinzen tätig. B. M. ist Inhaberin der Diamant Jubilee Medal und des Hausordens der Königin Viktoria am weißen Bande. Seit ihrem 15. Lebensjahre hat sie auch als Lehrerin des Gesanges gewirkt.

Marsick, Martin Pierre, Violinvirtuose und Lehrer, geboren am 9. März 1848 in Jupille bei Lüttich, studierte auf dem dortigen Konservatorium und wurde später von Léonard in Brüssel und von Massart in Paris weiter ausgebildet. Ein Jahr lang war er auch Privatschüler Joachims in Berlin, wohin er als Stipendiat der belgischen Regierung kam. Er trat zuerst in Paris mit größtem Erfolge auf und konzertierte dann in ganz Europa. Im Jahre 1892 wurde er Violinprofessor am Pariser Konservatorium. M. hat eine Anzahl kleinerer Kompositionen für die Violine und 3 Violinkonzerte veröffentlicht.

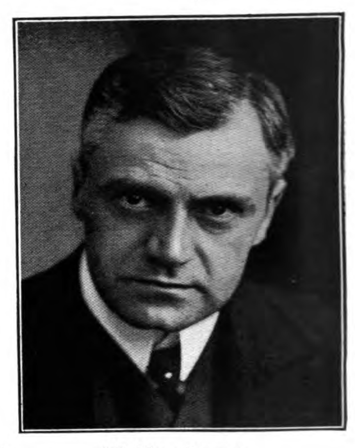
* **Marteau**, Henri, hervorragender Geiger, geb. am 31. März 1874 in Reims begann seine Studien auf Veranlassung Sivoris schon als fünfjähriger Knabe. Im wesentlichen Schüler Léonards, bildete er sich später auf dem Pariser Conservatoire unter Garcin weiter, in der Theorie und Kompositionslehre unter Dubois. Nachdem er 1892 den ersten Preis erhalten, begann

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Mientje van Lammen.



Walther Lampe.

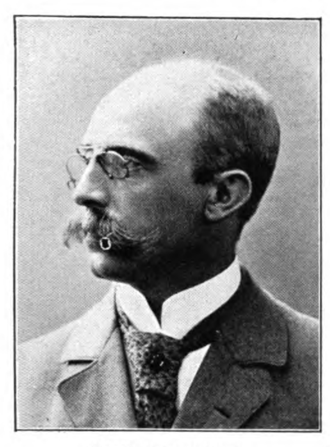
M. die Welt zu bereisen. Von Paris aus besuchte er zuerst Wien und andere deutsche und schweizer Städte, ging 1893|94 nach Amerika, und feierte dann in Schweden, Norwegen, Finnland und Dänemark nachhaltige Triumphe. Nach erneutem Auftreten in Frankreich, das seine Bedeutung freudig anerkannte, besuchte er nochmals Amerika im Verein mit Ysaye und andern berühmten Künstlern, um sich dann nach Rußland, der Türkei und abermals Deutschland und Schweden zu wenden. M., der selbst schaffend hervorgetreten, bringt auf seinen Fahrten die Musik seiner Landsleute nachdrücklich zur Geltung; andererseits sind die Klassiker das Gebiet, auf dem er heimisch ist. Wie er selbst halb deutscher, halb französischer Abstammung ist (sein Vater, ein französischer Offizier heiratete die Tochter eines deutschen Offiziers), so zeigt auch sein Spiel eine Mischung beider Nationalitäten. Wodurch er unmittelbar gefangen nimmt, ist die sinnliche Schönheit des Tones, der von allen Schlacken befreit ist; der Auffassung eignet bei allem Temperament eine seltene Abgeklärtheit. M. ließ sich in Genf nieder und wirkte dort als Professor und als Leiter eines von ihm gegründeten und sorgsam gepflegten Streichquartetts, bis er 1908, nach Joachims Tode, als Lehrer des Violinspiels an die königl. Hochschule in Berlin berufen wurde. Auch als Komponist versucht er sich neuerdings (Streichquartett, Lieder) in ernstester Weise.

Martucci, Giuseppe, einer der angesehensten Musiker Italiens, geb. am 6. Januar 1856 zu Capua, war Schüler des Konservatoriums in Neapel. Er ist sowohl als Dirigent wie als Klaviervirtuose und Komponist bedeutsam hervorgetreten. So leitete er z. B. 1888 die Tristan-Aufführungen in Bologna mit bestem Gelingen. Seine Kompositionen für Klavier- und Kammermusik, unter denen ein Klavierkonzert in B-moll und ein Trio (Es-dur) rühmlichst bekannt wurden, sind interessante Beispiele des deutschen Einflusses auf die neuere italienische Musik. M., ein mutiger Förderer alles Neuen und Bedeutenden, lebt als Direktor des Konservatoriums in Bologna.

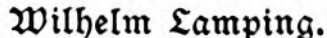
* **Marx-Goldschmidt**, Bertha, Pianistin, geb. in Paris, stammt aus einer Künstlerfamilie und trat schon mit 5 Jahren öffentlich auf. Der Vater war Cellist an der Oper. Auf dem Conservatoire war sie die letzte Schülerin von Henri Herz, der ihre Studien liebevoll überwachte. In eigenen Konzerten, ganz besonders aber als Kunstgefährtin Sarasate's, dessen Triumphe sie auf zahlreichen Reisen durch Europa und Amerika teilte, hat sie ihren Namen bekannt gemacht. Eine klare, saubere Technik und eine geistvolle, anmutige Darstellungsart sind ihr eigen. B. M.-G., die Gattin des langjährigen Impresarios Sarasate's, lebt in Paris.

* **Mascagni**, Pietro, geboren am

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Wilhelm Lamping.





Wanda Landowska.

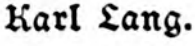
7. Dezember 1863 in Livorno, ging zu seiner Ausbildung auf das Mailänder Konservatorium und war Schüler von Ponchielli und Saladino. Nach mehreren Wanderjahren als Kapellmeister an kleinen italienischen Bühnen, ließ er sich in Cerignola als Dirigent eines Musikvereins nieder. Der beispiellose Erfolg seiner einaktigen Oper „Cavalleria rusticana“ (1890), die er für die von dem Verleger Sonzogno ausgeschriebene Konkurrenz komponiert hatte, machte ihn über Nacht zum berühmten Manne. Schon 1892 war das Werk durch die ganze Welt verbreitet und rief einen Enthusiasmus hervor, dem um so jäher ein Rückschlag folgte, als die nächsten Opern Mascagnis „Freund Fritz“, „Die Rantzau“, „Ratcliff“ und „Iris“, obgleich sie in Einzelheiten viel Feineres als die „Cavalleria“ enthalten, alle Erwartungen enttäuschten. In beiden Fällen tat man M. unrecht. Zwar war die sensationelle Wirkung seines Erstlingswerkes hauptsächlich durch das geschickt gewählte Libretto, andererseits durch den Umstand bedingt, daß man der großen Musikdramen vielfach überdrüssig geworden war. Dennoch ist der Musik der „Cavalleria“ eine gewisse Orginalität nicht abzusprechen; die Erfindung des Komponisten ist trotz mancher Bizarrerie schwungvoll, sein Pathos von großer Bühnenwirksamkeit. Diesen natürlichen Gaben gesellt sich leider kein geläuterter Geschmack und nicht das Maß von technischem Können, das allein dauernde künstlerische Erfolge zu sichern vermag. Welche Bedeutung M. für die Geschichte haben wird, hängt davon ab, wie weit es ihm gelingen wird, diesen Mängeln abzuhelfen. Seine Stellung als Direktor des altberühmten Konservatoriums in Pesaro vermochte er nicht zu behaupten, mußte sie vielmehr Streitigkeiten mit der verwaltenden Körperschaft halber 1902 aufgeben, worauf er mit einem eigenen Orchester eine längere, wenig erfolgreiche Tournee durch die Vereinigten Staaten unternahm und nun in Rom lebt.

***Massenet,** Jules Emile Frédéric, einer der begabtesten und erfolgreichsten modernen Tonsetzer Frankreichs, geb. am 12. Mai 1842 in Saint-Etienne im Departement Loire. Sein Vater war Hüttenbesitzer und hatte als Oberleutnant in der Armee des ersten Napoleon gedient. M. erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Pariser Konservatorium, wo Laurent sein Lehrer im Klavierspiel, Reber in der Theorie war. Später wurde er in der Komposition der bevorzugte Schüler Ambroise Thomas', des Direktors der Anstalt. Seine Begabung ließ ihn nacheinander alle Preise gewinnen, und 1863 verließ er das Konservatorium, um zwei Jahre als Stipendiat der Akademie in der Villa Medicis in Rom zu weilen. Von 1866 ab lebt M. in Paris. Hier gab er 1867 seine erste komische Oper „La Grand' tante“, der 1872 „Don César de Bazan“ folgte.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Karl Lang.  Franz Lehár.

Bedeutender als diese Erstlingswerke ist die Musik zu de Lisles „Erinnyen" (1873). Zu gleicher Zeit begann M. auf zwei anderen Gebieten tätig zu sein; es erschienen seine ersten Orchestersuiten und die Oratorien „Maria Magdalena" und „Eva". M.'s musikalischer Ausdruck und Stil ist nicht vertieft genug, um im geistlichen Drama nachhaltigere Wirkungen zu erzielen; dagegen gelang es ihm, eine Reihe orchestraler Gebilde zu schaffen, die durch Erfindung und instrumentale Koloristik hervorragen. Von diesen etwas programmatisch gehaltenen Stimmungsbildern, denen in den 80er Jahren eine zweite Serie folgte, seien die „Scènes hongroises" und die „Scènes pittoresques" genannt. Im Jahre 1880 entstand ein drittes geistliches Werk, die Legende „La vierge". Seine hauptsächlichsten Erfolge holte sich M. auf der Opernbühne. Hier war sein „König von Lahore" (1877) der erste glückliche Griff; dann folgten die großen Opern „Hérodiade" und „Cid", dazwischen (1884) die „Manon", die den Namen des Komponisten auch in Deutschland berühmt gemacht hat. Der 1886 beendete „Werther" wurde zuerst 1892 mit van Dyck und der Renard in Wien aufgeführt, wo auch das Ballet „Le Carillon" das Licht der Rampen erblickte. Während der Pariser Weltausstellung 1887 erschien die romantische Oper „Esclarmonde". Seitdem hat der unermüdlich schaffende Komponist noch die Opern „Le Mage" (Text von Jean Richepin), „Thaïs" (Text nach Anatole France), „La Navarreise", 1894 in London gegeben, „Le Portrait de Manon", „Sappho" (1897), „Le Jongleur de Notre Dame" (auch in Hamburg und Berlin aufgeführt) u. a. mit mehr oder weniger Erfolg an die Oeffentlichkeit gebracht. Dabei war er auch in kleineren Formen außerordentlich fruchtbar. Viele Lieder, Klavierstücke, Chöre und Orchesterstücke entstanden im Laufe der Jahre. M. ist als Komponist Vollblutfranzose; seine Faktur ist fein und von großer Glätte, die Instrumentation stets durchsichtig, das melodische Element herrscht vor. Seine Erfindung freilich ist nicht immer eigenartig und bedeutend, in seinen Opern tritt oft die instrumentale Phrase an Stelle des prägnanten Gedankens. Wie bei den meisten neufranzösischen Komponisten sind deutsche, speziell Wagnersche Einflüsse bemerkbar, wenn bei M. auch nur bedingt. Manches Bizarre fällt in seiner immer gewählten Harmonik auf. M. ist Kommandant der Ehrenlegion, Mitglied des Instituts und der Akademie der schönen Künste in Belgien. Von 1878 bis 1896 bekleidete er das Amt eines Kompositionslehrers am Pariser Konservatorium. Zu seinen Schülern zählen Alfred Bruneau, Paul Vidal, Leroux, Carpentier u. a.

Materna, Amalie, berühmte Wagnersängerin, geboren am 10. Juli 1847 zu St. Georgen in Steiermark, sang zuerst in Graz in Konzerten und betrat dort

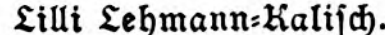
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Lilli Lehmann-Kalisch.



Carl Lejdström.



1865 die Bühne als Soubrette. Als sie den Schauspieler Friedrich geheiratet hatte, kam sie mit diesem zusammen an das Karltheater in Wien und war hier in der Operette tätig. Ihre gewaltige stimmliche Begabung fiel indessen auf, und als 1869 Luise Dustmann die Bühne verließ, wurde A. M. an ihrer Stelle an die Hofoper engagiert. R. Wagner erkannte in ihr die geeignete Vertreterin für seine Walküre und berief sie 1876 nach Bayreuth. Von nun an trat A. M. in Wien wie auf Gastreisen imponierend hervor durch ihre mächtige Stimme, die von kernigem, naturfrischem Klange war, durch ihre kraftvolle Persönlichkeit als Vertreterin wuchtiger dramatischer Partien. 1882 kreierte sie in Bayreuth die Kundry. Seit ihrem Abgang von der Bühne lebt Frau Friedrich-Materna auf ihrem Gute St. Johann bei Graz.

Matura, Rosa, Primadonna des böhmischen Nationaltheaters in Prag, studierte bei der Löwe-Destin, Tiroda und Stolz. 1889 trat sie zunächst in Teplitz auf, war dann zwei Jahre in Mannheim und gehört seit 1893 der Prager Bühne an.

* **Matzenauer**, Margarete, Altistin, kgl. Bayrische Kammersängerin, geboren 1. Juni 1881 in Temesvar (Ungarn), lag ihren Studien bei Georgine v. Laureschowsky, Antonia Mielle, Professor Emmerich und ihrem Gatten, dem Gesangspädagogen Ernst Preuse ob, von dem sie 1911 wieder geschieden wurde. Ihre Laufbahn führte sie von Graz über Berlin und Straßburg i. E. nach München, wo sie an der Hofoper eine erste Stellung einnahm. Ab Herbst 1911 ist sie an das Stadttheater in Hamburg engagiert.

Maurel, Victor, bedeutender französischer Baritonist, geboren am 17. Juni 1848 in Marseille, studierte auf den Konservatorien von Marseille und Paris und erhielt auf letzterem 1867 den ersten Preis. Im folgenden Jahre debütierte er an der Großen Oper, wo er mit Faure alternierte. 1869 ging M. an die Scala nach Mailand, sang dann in New York, Kairo, St. Petersburg (mit der Patti), Moskau, in London und verschiedenen Städten Italiens. 1879 bis 1880 gehörte er wieder der Pariser Oper an, trat dann in Madrid und Lissabon auf und wurde 1883 Mitdirektor des Théâtre Italien in Paris bis zu dessen Schließung. 1885 ließ sich M. kurze Zeit an die komische Oper engagieren, machte dann erneute Kunstreisen, die ihn durch Europa, Nord- und Südamerika führten, und kehrte 1894 nach Paris zurück. Maurel ist ein Meister der Gesangskunst, ein intelligenter Musiker und ausgezeichneter Schauspieler. Berühmt ist seine Darstellung des Don Juan geworden, wie auch des Jago und des Falstaff, die er beide kreiert und mit dem ihm befreundeten Verdi aufs eingehendste studiert hat. 1888 trat M. zum erstenmal in Deutschland im Berliner Opernhause auf. Von seinem ernsten, künstleri-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Ruggiero Leoncavallo.



Julius Lieban.

schen Streben, von seiner universellen Bildung legen seine schriftstellerischen Arbeiten Zeugnis ab, die er in „L'art du chant" und in dem Buche „Dix ans de carrière" zusammengefaßt hat. M. ist Officier de l'Académie und lebt in Paris.

* **Mayer**, Karl, Baritonist, geboren am 22. März 1852 in Sondershausen, war Schüler Götzes in Leipzig Von Sondershausen, wo er die Bühne betrat, kam er nach Altenburg, Kassel, Köln, Stuttgart, Schwerin und zeichnete sich als Vertreter der dramatischen Baritonpartien aus. Fast bekannter ist M. als Lieder- und Balladensänger geworden, als der er in den bedeutendsten Städten aufgetreten ist. Sein herrliches Material und der kunstverständige Vortrag gewannen ihm die Hörer. M., Großh. Mecklenb. u. Fürstlich Sondershausenscher Kammersänger, seit 1897 ohne festes Engagement, als Konzertsänger und an größeren Bühnen gastierend, lebte eine Zeitlang in Köln und ist jetzt Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin.

* **Mayer-Mahr**, Moritz, Professor, Pianist, geb. am 17. Jan. 1869 in Mannheim, war Schüler Ernst Rudorffs an der Berliner Hochschule. Seine Konzertreisen durch alle Kulturländer Europas haben ihn als gediegenen Musiker und virtuosen Solo- und Ensemblespieler bekannt gemacht. Als Klavierpädagoge ist M.-M. am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin tätig. Als Komponist pflegt er mit Vorliebe das elegante Konzertstück.

Melba, Nelli, namhafte Bühnensängerin (eigentlich N. Armstrong), geb. 1865 in Melbourne (Australien), war zuerst Schülerin ihres Vaters, des Organisten A., studierte dann in Melbourne bei Cecchi, später bei der Marchesi in Paris. 1887 fand ihr Debüt als Gilda in Brüssel statt, 1888 ihr Auftreten als Lucia in London und 1889, nach Studium mit dem Komponisten des „Hamlet", als Ophelia in Paris. Sie studierte darauf mit Gounod und sang noch im selben Jahre mit außerordentlichem Erfolge die Juliette in Roméo et Juliette am Covent Garden in London. 1893—94 wurde sie durch M. Abbey für Amerika engagiert; 1901 trat sie in Berlin in Konzerten und in der Oper auf und erregte Bewunderung durch ihre märchenhaft schöne, allerdings im Ausdruck nicht warme, aber herrlich gebildete Stimme und ihre musikalisch vornehmen Gesangsmanieren.

* **Mendelssohn**, Arnold, Komponist, Sohn eines Neffen von Felix M.-Bartholdy, geb. am 26. Dezember 1855 in Ratibor, studierte in Berlin die Jurisprudenz und wandte sich dann der Musik zu. Seine Lehrer waren: Haupt, Löschhorn, Grell, Kiel und Wilhelm Taubert. M. war zuerst Universitätsmusiklehrer und Organist in Bonn, später Leiter des Musikvereins in Bielefeld. Von dort wurde er als Lehrer für Orgel und Theorie an das Konser-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Helene Lieban-Globig.



Eva Lißmann.



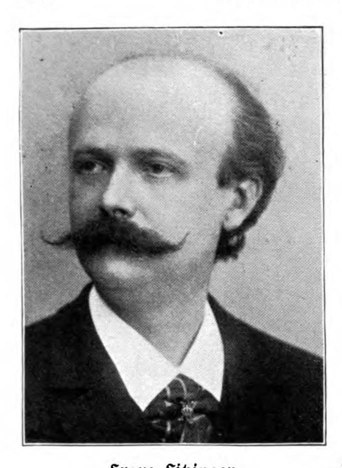
vatorium in Köln berufen und ist jetzt Gymnasialmusiklehrer und „Kirchenmusikmeister" in Darmstadt. Von seinen Werken sind bekannt geworden: „Der Hagestolz" für Chor und Orchester, „Frühlingsfeier" (1892), „Der Paria" (1907) und eine „Abendkantate" (1881) für Soli, Chor und Orchester; ferner die Opern „Elsi, die seltsame Magd" und „Der Bärenhäuter", Lieder u. s. w. M., der Eigentümlichkeit mit Natürlichkeit und eine vornehme kontrapunktisch vertiefte Schreibweise mit einem ausgesprochen volkstümlichen Zug verbindet, gehört zu den ernst zu nehmenden Komponisten Deutschlands. M. ist der Professortitel verliehen.

Mengelberg, Wilh. Joseph, Dirigent und Komponist, geb. am 28. Mai 1870 in Utrecht, erhielt seinen ersten Unterricht bei Umland und war später Schüler von Hol, van der Wurff und M. Petri auf der Musikschule von Amsterdam. Mit acht Jahren begann er zu komponieren und frühzeitig bildete er sich zu einem guten Orgelspieler und zu einem Kenner alter Musik aus. 1888 ging M. nach Köln an das Konservatorium, studierte noch unter Seiß und Jensen und wurde 1891 Musikdirektor in Luzern Nach seiner Rückkehr nach Holland trat er 1895 in Amsterdam an die Spitze des großen Orchesters vom „Konzertgebäude", das unter seiner Leitung einen bedeutenden Ruf erlangte. Seit 1890 ist M. auch Dirigent des Chorvereins der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" und jetzt auch der Museums-Konzerte in Frankfurt a. M.

Menter, Sophie, gefeierte Klavierspielerin, Tochter des berühmten Cellisten Joseph M., geb. am 29. Juli 1846 in München. Ihre höhere Ausbildung leiteten Bülow und Liszt. Sie begann dann eine von beispiellosem Erfolg begleitete Virtuosenlaufbahn. Durch ihren vollen und schönen Ton und die kraftvolle musikalische Auffassung ragte sie nicht weniger als durch die Bravour ihrer Technik aus der Menge der Pianistinnen heraus und nahm in den Konzertsälen Deutschlands wie des Auslandes eine erste Stellung ein. 1872 wurde sie die Gattin D. Poppers, doch wurde die Ehe 1886 wieder gelöst. S. M. war einige Zeit Lehrerin am Konservatorium in Petersburg, lebte dann auf ihrem Schloß Itter in Tirol und ist seit kurzem in Berlin ansässig, wo sie Bevorzugten noch Unterricht erteilt, zuweilen auch öffentlich spielt. Sie ist kgl. preuß. Hofpianistin.

Messager, André Charles-Prosper, französischer Komponist, geboren am 30. Dezember 1853 in Montluçon, war Schüler von St.-Saëns. 1877 trat er zuerst mit einer Symphonie hervor. Ursprünglich Organist. war er einige Zeit Orchesterdirigent in Brüssel, übernahm dann wieder ein Organistenamt in Paris und wurde darauf Kapellmeister an der Kirche Sainte-Marie de Batignolles. M. ist als Bühnenkomponist sehr fruchtbar. Die Musik zu

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Franz Litzinger.



Marix Loevensohn.

einer Reihe von Opern, Operetten, Vaudevilles, Pantomimen und Balletts, die alle in Paris zur Aufführung gekommen sind, hat ihn zum Verfasser. Seine melodische Erfindung, sowie seine graziöse und feingeschliffene Technik zeigen sich am vorteilhaftesten in „La Basoche" (1890); von späteren Arbeiten sind die Operetten „Les p'tites Michu" und „Die Brautlotterie" auch ins Deutsche übertragen, mit besonderem Erfolge gegeben worden. M. war Dirigent an der Opéra comique und ist jetzt einer der Direktoron der Großen Oper in Paris.

* **Messchaert**, Johannes, Professor, hochberühmter Baritonist, geb. am 22. August 1857 zu Hoorn in Holland, hat eine vielseitige musikalische Ausbildung genossen. Er besuchte die Konservatorien von Köln, Frankfurt a. M. und München; er machte ernsthafte Kompositionsstudien bei Hiller und Raff, war Violinschüler von Hugo Heermann und bildete sich bei Prof. Schneider und später bei J. Stockhausen zum Sänger aus. In Amsterdam wirkte M. einige Zeit als Lehrer an der Musikschule und als Dirigent des Gesangvereins „Euterpe". Dann unternahm er Reisen als Konzert- und Oratoriensänger und als solcher hat er sich den Ruf eines ersten Meisters begründet. Seine große und vornehme, trefflich geschulte Stimme und das Musikalische seines Vortrages haben ihn zum berufenen Vertreter der bedeutendsten Partien, wie Christus, Elias usw. gemacht. Ebenso unerreicht wie im Oratorium steht er im Liedgesange da. M. lebte in Frankfurt a. M. und ist jetzt nach Berlin übergesiedelt, wohin er an die Kgl. Hochschule für Musik berufen wurde.

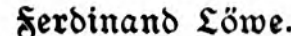
* **Metzger**, Ottilie, Opern- und Konzertsängerin, geb. am 15. Juli 1878 in Frankfurt a. M., studierte in Berlin bei Frau Professor Nicklaß-Kempner, bei Georg Vogel und Emanuel Reicher. Ihr erstes Engagement war Halle a. S. (1898 bis 1900). Von dort ging sie nach Köln und im Sept. 1903 an das Hamburger Stadttheater. Gastspiele und Konzertreisen führten sie in die bedeutendsten Städte Deutschlands. O. Fr.-M., deren klangvoller, dunkelfarbiger Mezzosopran ihr überall, große Erfolge verschafft hat, trat 1900 und 1901 in Bayreuth, 1902 in Covent Garden Opera (London) und 1903 in Wiesbaden und im Prinzregententheater in München auf. Ist jetzt mit dem Bassisten der Hamburger Oper, Theodor Sattermann, vermählt.

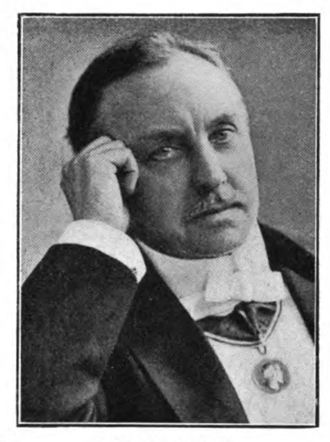
Metzler-Löwy, Pauline, geboren 1850 in Theresienstadt, war eine bedeutende Altistin, die von 1875—87 am Leipziger Stadttheater eine erste Stellung einnahm. Seit 1881 ist sie mit dem Pianisten Metzler verheiratet und ins Privatleben zurückgetreten. P. M.-L. hat sich auch als Konzertsängerin einen bekannten Namen gemacht.

* **Meyer**, Albert, Komponist, Dirigent, geb. am 8. Dezember 1817 in St.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".


Ferdinand Löwe.




Heinrich Lutter.

Gallen, studierte am Stuttgarter Konservatorium unter Lebert und Dionys Brukner Klavier und unter Faißt Theorie. Nach kurzer Tätigkeit in Altstätten wirkte er von 1867 ab in St. Gallen als Pianist, Kammermusikspieler und Lehrer. 1873 ging er nach New York; 1877 übernahm er in seiner Vaterstadt die Leitung des zur Veranstaltung von Symphoniekonzerten neugegründeten „Konzertvereins", die er noch heute inne hat. M., einer der bedeutendsten Schweizer Musiker und ein besonders ausgezeichneter Orchesterdirigent, hat sich um den Aufschwung des St. Gallischen Konzertlebens große Verdienste erworben. Als Komponist ist er mit Chor- und Orchesterwerken, mit Kammermusik-, Liedern und einem Klavierkonzert (1904) erfolgreich hervorgetreten.

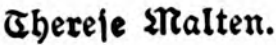
* **Meyer**, Felix, Violinspieler, geb. am 5. Februar 1850 in Berlin, erhielt auf dem Konservatorium in Leipzig, unter Leitung Ferdinand Davids, seine Ausbildung und trat nach Vollendung seiner Studien in die Bilsesche Kapelle in Berlin als Solist und erster Konzertmeister ein. Später unternahm er größere Konzertreisen. Seit 25 Jahren ist M. Mitglied der kgl. Kapelle in Berlin und wurde zum kgl. Kammervirtuosen ernannt.

* **Meyer**, Waldemar, Bruder des vorigen, Violinvirtuose, geboren am 4. Februar 1853 in Berlin, wurde zuerst von seinem Vater, dem Musikdirektor Bernhard M., im Geigenspiel unterrichtet; dann übernahm Professor Grünwald, Heinrich de Ahna und J. Joachim die Leitung seiner Studien. M. wirkte als erster Violinist 8 Jahre in der kgl. preußischen Hofkapelle. Seine Fahrten mit Pauline Lucca machten ihn in Deutschland bekannt, spätere Konzertreisen führten ihn häufig ins Ausland, namentlich nach England. M. ist der Führer des so schnell bekannt gewordenen „Waldemar Meyer-Quartetts", Direktor einer Berliner Geigerschule und kgl. Professor. Seine Violine ist die von Stradivarius 1716 für Georg I von England gebaute, und wurde ihm als Geschenk überwiesen.

Meyer-Hellmund, Erik, geboren 1860 in Petersburg, ist der Komponist zahlreicher Lieder mit Klavierbegleitung, die sich an breite Schichten des musikliebenden Publikums wenden. Aeußerst dankbar für den Vortragenden, meist heiteren oder sentimentalen Charakters, entbehren sie nicht einer gewissen Zierlichkeit und sind das verbreitetste zeitgenössische Beispiel dessen, was in weniger anspruchsvollen Kreisen am liebsten genossen wird. M.-H., der vor einigen Jahren auch zwei Opern (in Magdeburg und Dresden) zur Aufführung brachte, lebt in Riga und ist namentlich in den Ostseeprovinzen als Interpret seiner eigenen Gesänge beliebt.

* **Meyrowitz**, Selmar, Kapellmeister, geb. am 18. April 1875 in Bartenstein (Ostpreußen), studierte, nachdem er in





Therese Malten.



Joan Manén.

Stolp in Pomm. das Gymnasium absolviert hatte. 1894—96 in Leipzig bei Reinecke und Jadassohn, bis 1899 bei Max Bruch in Berlin. Mit Felix Mottl, unter dem er am Karlsruher Hoftheater seine Theaterlaufbahn als Korrepetitor begann, ging er 1903 ans Metropolitan Opera House nach Neuyork und unternahm ein Jahr später mit Frau Gadski-Tauscher eine Konzerttournee durch die Vereinigten Staaten. 1905 wurde er als II. Kapellmeister von Angelo Neumann an das Prager Landestheater engagiert, ging 1907 als I. Kapellmeister nach Danzig und kam 1909, nach einem erfolgreichen Konzert in der Berliner Philharmonie an die Komische Oper in Berlin. Hier hatte er Gelegenheit, seine bedeutende, auf Feinheit der Kultur und des Geschmackes beruhende Dirigentenbegabung ins rechte Licht zu setzen. Im Herbst 1911 übernahm M. das Amt des leitenden Kapellmeisters an der neugegründeten „Kurfürstenoper" in Berlin, und folgte 1912 nach Mottls Tode einem Ruf an die Münchner Hofoper.

Mikorey, Franz, Kapellmeister und Komponist, geb. am 3. Juni 1873 in München als Sohn des bekannten Opernsängers gleichen Namens, betrieb seine Studien bei Ludwig Thuille, Heinrich Schwarz und bei Herzogenberg in Berlin. Seine praktischen Studien begannen 1891 am Hoftheater in München unter Possart und Hermann Levi, der ihn als musikalische Hilfe 1892 mit nach Bayreuth nahm. Dann wurde M. Kapellmeister am Prager Landestheater, ging 1894 als erster Kapellmeister nach Regensburg, 1895 an die vereinigten Stadttheater von Elberfeld und Barmen. 1897 berief ihn Mahler nach Wien. 1902 wurde M. als Nachfolger Klughardts Hofkapellmeister in Dessau. Als Komponist ist er mit Kammermusik und einer in Dessau mit Erfolg aufgeführten Oper, sowie mit einem Klavierkonzert an die Oeffentlichkeit getreten.

***Milde**, Franz von, geboren am 4. März 1855 in Weimar, empfing von seinen Eltern seine gesangliche Ausbildung. Nach zweijährigem Wirken an der Hofbühne seiner Vaterstadt ging F. v. M. im Jahre 1878 an das Hoftheater in Hannover und wirkte dort als Bariton bis zum Jahre 1906. In diesem Jahre erfolgte seine Berufung an die Königl. Akademie der Tonkunst nach München, wo er als Lehrer für Sologesang und Darstellungskunst noch tätig ist.

***Milde**, Rudolf von, Baritonist, Bruder des vorigen, geb. am 29. November 1859 in Weimar, erhielt seine musikalische Ausbildung von den Eltern und auf der Großherzogl. Musikschule zu Weimar. Sein erstes Auftreten als Masetto im Don Juan fand 1883 am dortigen Hoftheater statt, dem er bis 1886 angehörte. Dann war er zwei Jahre Mitglied der Deutschen Oper in NewYork, wirkte 1888—94 als Konzertsänger und war vorübergehend auch als Lehrer für Sologesang am Sternschen Konservato-

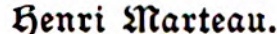
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Henri Marteau.



Bertha Marx-Goldschmidt.



rium in Berlin tätig. Seit 1894 ist M. erster Bariton des Hoftheaters in Dessau. Seine Hauptrollen sind: Hans Sachs, Wotan, Wolfram, Barbier von Bagdad; 1897 sang er in Bayreuth den Gunther. Im Konzertsaal ist M. seiner edlen Vortragsweise wegen überaus geschätzt; er gilt als einer der besten Vertreter des schwierigen Baßsolos in der Neunten Symphonie. 1910 von der Bühne abgegangen, wirkte er seit dieser Zeit am großherzoglichen Konservatorium in Karlsruhe als Lehrer für Sologesang. Wurde zum Professor ernannt.

Mildenburg, Anna, Bellschan von, k. und k. Kammersängerin, geb. 29. November 1875 in Wien, studierte bei Rosa Papier und Prof. Reß. Ihr erstes Engagement war Hamburg; 1897 sang sie die Kundry in Bayreuth und gehört seit 1898 der Wiener Hofoper an.

* **Mödlinger**, Josef, Bassist, geb. am 3. Februar 1852 in Leoben in Steiermark, war Sängerknabe im Benediktinerstift St. Lambrecht. Seine spätere Ausbildung genoß er bei Weinlich auf der Gesangschule in Graz; nebenbei besuchte er das Gymnasium und die Universität und studierte Philosophie. M. war tätig in Zürich und Mannheim und wirkt seit September 1890 als Kgl. Hofopernsänger in Berlin.

* **Mohwinkel**, Hans, Königl. Hofopernsänger (Bariton), geb. 1862 in Celle, zeigte schon in Jugendjahren bedeutende musikalische Anlagen. Er entsagte der militärischen Laufbahn, um sich ganz der Kunst zu widmen und studierte nach ersten theatralischen Versuchen auf den Bühnen von Kassel, Regensburg und Hannover (Residenztheater) bei Alberto Selva in Padua. Es folgten Engagements in Königsberg, Riga, Breslau, Köln und Mannheim. In Mannheim gelangte M. zu dem Rufe eines bedeutenden Wagnersängers und nahm als solcher wiederholt an den Wagneraufführungen in London teil. M., der in Berlin ansässig ist, lebt jetzt nur noch gastierend an den hervorragendsten Bühnen des In- und Auslandes.

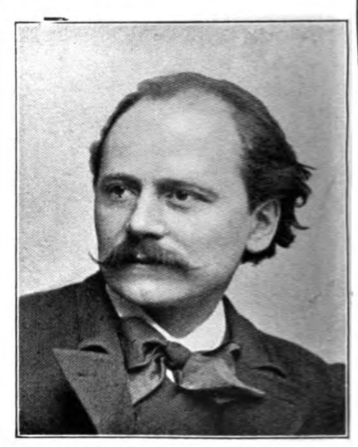
* **Moißl**, Franz, Waldhornist, geb. am 21. Mai 1865 zu Lauterbach bei Karlsbad in Böhmen. Sein Lehrer war Professor Schantl in Wien. M. wirkte am Franzensbader Kurorchester, bei den Festspielen in Bayreuth, am Karltheater in Wien und ist jetzt eines der geschätztesten Mitglieder des Hofopernorchesters, dem er als vielgesuchter Solist zur Zierde gereicht.

* **Morena**, Berta (eigentl. Meyer), königl. bayrische Kammersängerin und Primadonna der Hofoper in München, geb. 27. Jan. 1879 in Mannheim, studierte bei Frau Hofkapellmeister Röhr und Madame de Sales in München. Sie ist in Rußland, Holland wie in allen größeren Städten Deutschlands mit Erfolg aufgetreten und hat sich neuerdings für London und Amerika verpflichtet Vom Sommer 1906 ab wirkt sie an der Münchner Hofoper, der sie

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Pietro Mascagni.



Jules Emile Frédéric Massenet.

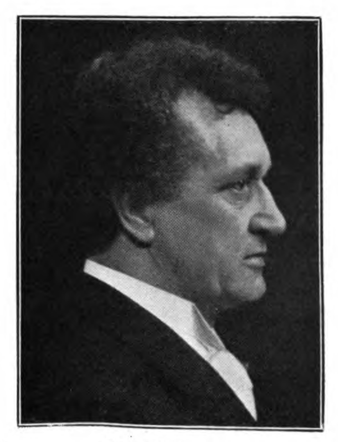
als eins der angesehensten Mitglieder angehörte, nur noch als Gast. B. M. ist Inhaberin der Anhaltinischen Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Mossel, J., vorzüglicher holländischer Cellist, geboren am 22. April 1870 in Rotterdam, hatte von seinem 5. bis 8. Lebensjahre Violinunterricht und fing dann Violoncellstudien bei L. Köhler an. Später besuchte er die Musikschule der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" von Oskar Eberle. 1886 unternahm M. Konzertreisen durch die Schweiz und Deutschland, wurde Solocellist am Konzerthaus zu Berlin und im folgenden Jahr Mitglied des Philharmonischen Orchesters. 1888 ging M. als Solist an das Orchester des „Konzertgebäudes" in Amsterdam, wo er seit dem Tode Henri Bormans auch Lehrer an der „Musikschule" und am Konservatorium der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" ist und in den Kammermusikabenden der Gesellschaft mitwirkt.

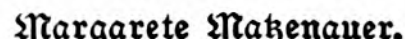
* **Moszkowski**, **Moritz**, ausgezeichneter Pianist und Komponist, geb. am 23. August 1854 in Breslau, erhielt seine künstlerische Ausbildung in Berlin auf der „Neuen Akademie der Tonkunst". In der Komposition war R. Wüerst, im Klavierspiel Theodor Kullak sein Lehrer. M. unterrichtete dann privatim und am Kullakschen Institut, trat als begabter Komponist erst mit geistvoller Klaviermusik, später mit Orchesterwerken und einer Oper „Boabdil" an die Oeffentlichkeit und zählte zu den glänzendsten Pianisten, bis seine schwankende Gesundheit ihn für längere Zeit dem Virtuosenberufe entzog. M. siedelte 1898 nach Frankreich über und lebt seitdem in Paris, das künstlerisch schon längst seine Heimat geworden war. Seinem Stil und seiner Eigenart nach, in der Behandlung des Technischen (z. B. des Orchestersatzes) wie in dem graziösen, espritvollen Charakter seiner Kompositionen gehört M. der Schule französischer Tonsetzer an. So ist auch sein Spiel ein vorwiegend elegantes, von vollendeter Glätte und Durchsichtigkeit und dabei echt musikalisch. M., der in den Konzertsaal zurückgekehrt ist, hat neuerdings davon Proben in England und Deutschland gegeben und dabei ein bemerkenswertes Klavierkonzert in die Oeffentlichkeit geführt. Er gehört der kgl. Akademie der Künste in Berlin als Mitglied an.

* **Mottl-Standthartner**, **Henriette**, Sopranistin, geboren am 6. Dezember 1866 in Wien, wurde von Professor Ulzek musikalisch ausgebildet. Von Wien aus, wo sie am Hofoperntheater engagiert war, kam sie nach Karlsruhe. Sie ist badische und herzogl. koburgische Kammersängerin.

* **Muck**, **Karl**, Dr., Kapellmeister, Königl. preußischer Generalmusikdirektor, geb. am 22. Oktober 1859 in Darmstadt. In seinem Vater, dem Kapellmeister Dr. J. Muck, hatte er ein treffliches Vorbild und seinen ersten Lehrer. Er bildete sich



Margarete Matzenauer.



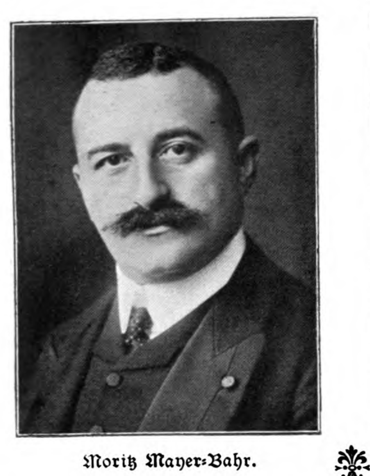
Karl Mayer.

musikalisch bei Kißner in Würzburg und auf dem Konservatorium in Leipzig weiter, lag aber dabei wissenschaftlichen Studien an den Universitäten von Leipzig und Zürich ob. Erst in letzterer Stadt entschied sich sein Los, als der Kapellmeister des Theaters, an dem er sich als Chordirektor hatte engagieren lassen, krank wurde und M. für ihn einspringen mußte. Er fand so viel Gefallen am Dirigieren und zeigte ein so großes Talent dafür, daß er dem Pulte fortab treu blieb. An den Bühnen von Salzburg, Brünn, Graz und Prag bildete er sich zu einem der ersten Meister des Taktstockes aus und wurde 1892 als Dirigent an die kgl. Oper in Berlin berufen. Hier lebt M. seither in erster Stellung; vertretungsweise übernahm er auch mit großem Erfolge die Leitung der Symphonieabende der kgl. Kapelle. Was ihn charakterisiert, ist die phänomenale Sicherheit und Vielseitigkeit seines Könnens, seine vornehme und objektive Art, dem Kunstwerk zu dienen. M., der durch Ordensverleihungen usw. vielfach ausgezeichnet wurde, ist als Gast in Wien, Petersburg, in Madrid und in der Deutschen Oper (Covent-Garden) in London mit Recht gefeiert worden. In Bayreuth dirigiert er seit 1902 den Parsifal; 1906 ging er für zwei Jahre nach Boston als Dirigent des dortigen Symphonie-Orchesters und erntete Lorbeeren als ein Träger deutscher Kultur im Auslande. Nach Ablauf seines Urlaubs kehrte er 1908 in seine alte Stellung zurück, schloß aber 1912 abermals auf fünf Jahre nach Boston ab.

* **Mühldorfer**, Wilhelm, Kapellmeister und Komponist, geb. am 6. März 1836 in Graz, war in Mannheim Schüler von Vincenz Lachner und Stephan Grua und bildete sich später selbst weiter. Als Operndirigent war M. in Ulm, Würzburg, Lübeck, Detmold, Mainz und Leipzig (1867 bis 1881) mit Auszeichnung tätig und wurde 1881 an das Kölner Stadttheater berufen. M. hat eine Reihe Opern, ein Ballett, Schauspielmusiken, Ouvertüren und Lieder geschrieben.

* **Mülberger-Leisinger**, Elisabeth, Bühnen- und Oratoriensängerin, jetzige Frau Oberbürgermeister Dr. Mülberger in Eßlingen, geboren am 17. Mai 1863 in Stuttgart. Nach vollendetem Studium bei Madame Viardot-Garcia in Paris wurde sie für das kgl. Opernhaus in Berlin verpflichtet, zuerst als Koloratursängerin, später als jugendlich dramatische. Das Berliner Engagement blieb ihr einziges und nach zehnjähriger, verdienstvoller Wirksamkeit zog sich E. L. bei ihrer Verheiratung ins Privatleben zurück. Als Künstlerin zeichnete sie sich nicht nur gesanglich und dramatisch durch ein sicheres und großes Können aus, sondern recht eigentlich als bedeutende Musikerin. Als solche bewährte sie sich auch im hohen Grade, wenn sie die Bühne mit dem Konzertsaal oder der Kirche vertauschte. Außerhalb Berlins ist E. L. durch häufige Gastspiele

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Moritz Mayer-Bahr.



Arnold Mendelssohn.

bekannt geworden. Ihr Ruf führte sie auch nach Paris; hier jedoch gab ihr Auftreten in der Großen Oper im Jahre 1887 Veranlassung zu unliebsamen chauvinistischen Demonstrationen. E. L. ist königl. preuß. Kammersängerin.

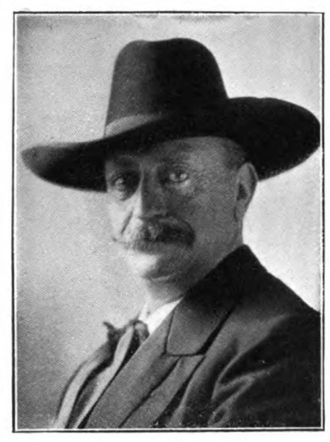
Müller-Reuter, Theodor, Dirigent und Komponist, geb. am 1. September 1858 in Dresden, studierte Klavier bei Friedrich Wieck, Komposition bei Meinardus und Julius Otto, und kam noch ein Jahr auf das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. Nachdem er in Straßburg als Lehrer für Klavier und Theorie seit 1879 gewirkt hatte, wurde er 1889 Kapellmeister des Männergesangvereins „Orpheus" in Dresden. In demselben Jahr übernahm er auch die Leitung der Singakademie, und 1892 wurde er Lehrer am kgl Konservatorium. Seit 1894 lebt er in Krefeld als kgl. Musikdirektor und Dirigent der Konzertgesellschaft. M.-R. veröffentlichte Lieder, Klavierstücke und Etüden, Chöre für Frauen- und Männerstimmen, das „Vaterunser" für gemischten Chor und Orchester, symphonische Werke und die beiden Opern „Ondolina" und „Der tolle Graf".

Müller-Ronneburger, Katharina, hervorragende Oratoriensängerin, geboren am 21. Dezember 1846 in Berlin als Tochter des kgl. Konzertmeisters Wilhelm Ronneburger, erhielt ihre gesangliche Ausbildung von Professor Kotzolt. Sie hat sich einen bedeutenden Ruf begründet, namentlich durch die stilvolle Wiedergabe aller großen Sopranpartien der Kirchen- und Oratorienmusik und wirkte in ganz Deutschland, Holland und der Schweiz in Konzerten und auf Musikfesten mit Auszeichnung. Ihr besonders in der Höhe ungemein leicht ansprechendes Organ, das sie in allen Lagen gleichmäßig beherrscht, und ihre musterhafte Atemführung machten sie u. a. zu einer hervorragenden Vertreterin der Sopranpartie im Soloquartett des Schlußsatzes der neunten Symphonie. Jetzt ist Frau M.-R. eine gesuchte Gesangslehrerin in Berlin.

***Münchhoff**, Mary, namhafte Konzertsängerin, geb. in Mt. Vernon, Indiana (Nordamerika), Schülerin der Nicklaß-Kempner (Sternsches Konservatorium) in Berlin und der Mathilde Marchesi in Paris. Ihre Konzertreisen führten sie durch Rußland, Deutschland, Holland, England und Amerika. M. M. ist Mitglied des Vereins Beethovenhaus in Bonn.

Mycz-Gmeiner, Lula, geb. am 16. August 1876 zu Kronstadt in Siebenbürgen, erhielt von ihrem 6. Lebensjahre an zunächst Unterricht im Violinspiel von Olga Grigorowicz. Sie widmete sich aber dann dem Gesangsstudium, wurde mit 16 Jahren Schülerin des Musikdirektors Rudolf Lasse, und ging ein Jahr später nach Wien zum Kammersänger Gustav Walter. 1896 studierte sie noch einige Zeit bei der Hofopernsängerin Emilie Herzog in Berlin.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Johannes Messchaert.





Ottilie Metzger.

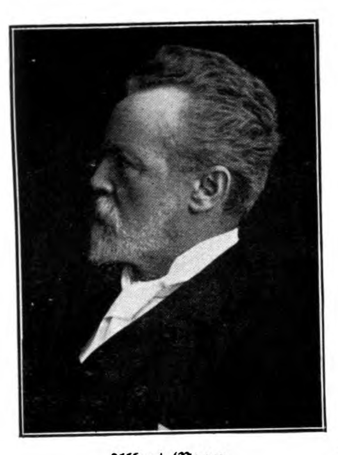
L. M.-G. erregte frühzeitig im Konzertsaal Aufsehen durch ihre hervorragend schöne Altstimme und ihre musikalische Vortragsweise. Fruchtbringend für die Künstlerin war der persönliche Verkehr mit Johannes Brahms, dessen Liedern sie eine besonders verständnisvolle Interpretin geworden ist. L. M.-G. lebt in Berlin, als eine der angesehensten Konzersängerinnen der Gegenwart und hat den Titel k. k. Kammersängerin erhalten.

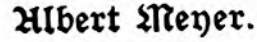
* **Navál**, Franz, k. und k Kammersänger, lyrischer Tenor, geb. am 20. Oktober 1865 in Laibach in Oesterreich, studierte Gesang bei Professor Dr. Gänsbacher in Wien. Er wirkte sieben Jahre in Frankfurt a. M., war von 1895 bis 98 Mitglied der Hofoper in Berlin und gehörte dann der Wiener Oper an. N. besitzt eine kleine, aber sympathische, technisch vorzüglich gebildete Stimme. Er überragt die meisten seiner Kollegen durch die Feinheit und den musikalischen Geschmack seines Vortrags und ist zugleich ein äußerst charakteristischer und eigenartiger Darsteller. Im Konzertsaal hat er sich zuerst als Vertreter der Tenorpartie in dem berühmten Frankfurter Vokalquartett ausgezeichnet. Nach mehrjährigem Wanderleben, das ihm große Erfolge an auswärtigen Bühnen brachte, trat N. 1903 nach einem Abstecher nach Amerika wieder in den Verband der Berliner Hofoper, der er bis 1907 angehörte. Bis auf weiteres ist er seitdem für einige Monate der Saison der Komischen Oper in Berlin verpflichtet; die übrige Zeit pflegt er auf Gastspielreisen (Kopenhagen, Stockholm, London, Wien) zuzubringen, widmet sich auch mit Erfolg wieder mehr dem Liedgesange. N. lebt jetzt in Wien.

* **Nedbal**, Oskar, Geiger, Komponist und Dirigent, geb. am 25. März 1874 in Tábor (Böhmen), studierte auf dem Prager Konservatorium, zuerst Trompete, dann bei Direktor Bennewitz Violin und Viola. Als ausgezeichneter Bratschist gehörte er dem „Böhmischen Streichquartett" an, dem sein echt slavisches Temperament, besonders im Vortrag nationaler Musik sehr zu statten kam. N. hat ein ausgesprochenes Direktionstalent. Er wurde denn auch nach Wien als Konzertdirektor und Dirigent des Wiener Innkünstler-Orchesters berufen. Er hat (ein Schüler Dvoraks) auch eigene Werke: Suiten, das Märchen „Der dumme Hans", Lieder u. a. veröffentlicht.

Neitzel, Otto, Dr., hervorragender Pianist, Komponist, Lehrer, Kritiker und Musikschriftsteller, geb. am 6. Juli 1852 in Falkenburg in Pommern. Nach Beendigung seiner wissenschaftlichen Studien in Berlin, auf dem Joachimthalschen Gymnasium und der Universität, widmete er sich seiner musikalischen Ausbildung. Er wurde Schüler von Kullak, später von Liszt; Würst und Kiel übernahmen den Kompositionsunterricht. Vom Jahre 1878 an beginnt seine abwechslungsreiche Tätigkeit als

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".




Albert Meyer.


Felix Meyer.

Künstler. In Straßburg, wohin er sich zuerst wandte, war er Lehrer am Konservatorium und Musikdirektor des Theaters, in Moskau Professor des kaiserlichen Konservatoriums. Von dort nach Köln berufen, bekleidete er wieder die Stelle eines Lehrers am Konservatorium und übernahm gleichzeitig für die Kölnische Zeitung das Musikreferat. Bei alledem hat N. auch in Deutschland, England und Frankreich mit höchstem Erfolge konzertiert. Weiß der Künstler sich vermöge seiner Intelligenz und seines eminenten Könnens auch der modernen Richtung anzuschließen, so ist die Wiedergabe der klassischen Werke, insbesondere der Beethovenschen Sonaten, seine eigentliche Domäne. Von größeren Kompositionen sind ein überaus schwieriges Klavierkonzert und eine symphonische Dichtung für Violine und Orchester „Das Leben ein Traum" (Köln, 1903) und mehrere Opern (eine satirische „Walhall in Not", Bremen, 1905) zu nennen. 1912 errang seine umgearbeitete Oper „Barbarina" in Elberfeld einen großen Erfolg. N. lebt in Köln.

***Neudörffer**, Julius Friedrich, königl. Hofopernsänger in Stuttgart, ist am 22. Juli 1870 in Braunsbach geboren. Als Sohn eines evangelischen Pfarrers, war er für den theologischen Beruf bestimmt, mußte ihn aber seiner schwachen Augen wegen aufgeben. N. wurde nun Kaufmann, bildete aber frühzeitig seine Stimme aus und ging 1895 zur Bühne. Zuerst trat er in Rostock auf; seit 1899 ist er dem Stuttgarter Hoftheater verpflichtet.

Ney, Elly van Hogstraaten, hochbegabte Pianistin, geb. 27. Sept. 1882 in Düsseldorf. Ihre Studien absolvierte sie unter Karl Friedberg und Isidor Seiß in Köln, unter Leschetitzky und Emil Sauer in Wien. Sie bereiste zunächst Holland, Rheinland und Westfalen; kam frühzeitig nach Bonn. Ihr temperamentvolles und ursprünglich musikalisches Spiel trug ihr dann entscheidende Erfolge in Berlin, Leipzig und Wien ein. E. N. gewann 1900 den Mendelssohn-Preis, 1902 den Ibach-Preis. Seit 1905 ist sie Lehrerin am Kölner Konservatorium.

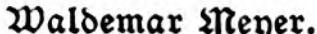
Nicklaß-Kempner, Selma, hervorragende Bühnen- und Konzertsängerin, geb. 2. April 1849 in Breslau, begann mit 14 Jahren ihre Studien auf dem Sternschen Konservatorium in Berlin bei Jenny Meyer. 1867—1868 gehörte sie als Koloratursängerin der Krollschen Bühne an und ging dann nach Aachen, Augsburg, Leipzig und Rotterdam. In Rotterdam war die Künstlerin, deren Ruf sich schnell verbreitet hatte, 10 Jahre hindurch als Koloratursängerin, Soubrette und jugendlich Dramatische mit glänzendem Erfolge tätig. Was sie in die vorderste Reihe der lebenden Sängerinnen stellte, waren nicht nur die stimmlichen Vorzüge: ihr weiches und überaus reizvolles Organ, das in allen Lagen eine seltene Ausgeglichenheit zeigte, und die Meisterschaft ihrer Technik in der Kantilene

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Waldemar Meyer. Selmar Meyrowitz.



wie im Koloraturgesange; die Stärke ihrer Wirkung beruhte fast noch mehr in der seelischen Belebung ihres Gesanges und ihrem vornehmen, stets echt musikalischen Empfinden. Ihre Verheiratung veranlaßte die Künstlerin von der Bühne Abschied zu nehmen und sich in Wien als Konzertsängerin und Gesanglehrerin am Konservatorium niederzulassen. S. Nicklaß-Kemptner wurde bald eine der gesuchtesten Lehrerinnen. Zu ihren Schülerinnen gehörte u. a. die Kronprinzessin Stephanie. 1893 siedelte sie nach Berlin über und ist seitdem mit außerordentlichen Erfolgen als Vorsteherin der Gesangsklassen am Sternschen Konservatorium tätig. Frau Nicklaß-Kemptner ist eine hervorragende Erscheinung des Konzertsaals geblieben, ihre Liederabende bieten das Beispiel einer ausgesuchten Feinkunst des Gesanges nach der Seite der Technik wie des Vortrags hin. Frau Nicklaß-Kemptner ist der Titel „Professorin" verliehen.

* **Nicodé**, Jean Louis, geb. am 12. August 1853 in Jerczitz bei Posen, war Zögling der Kullakschen Akademie der Tonkunst, an der er auch von 1871—78 die Stelle eines Klavierlehrers bekleidete. Er ging darauf nach Dresden, wo er am kgl. Konservatorium wirkte und 1885 die nach ihm benannten „Nicodé-Konzerte" begründete. 1895 gesellte sich dazu ein eigener a capella-Chor. In der Komposition war N. Schüler von Würst und Kiel. Seine Hauptwerke sind die Symphonischen Variationen für Orchester op. 27, in denen sich bisher die Stärke und Feinheit seiner Begabung am schönsten entfaltet hat, die Symphonie-Oden „Das Meer", „Gloria" (ein „Sonnenlied") und die symphonische Dichtung „Die Jagd nach dem Glücke". Außerdem hat N. eine Cellosonate, zwei Hefte Konzertetüden und größere und kleinere Klavierwerke geschrieben.

Nielsson, Christine, die „schwedische Nachtigall", geboren am 20. August 1843 auf Sjöabel bei Werjö in Schweden. Franz Berwald in Stockholm war ihr erster Lehrer, dann wurde sie Schülerin von Enrico delle Sedie in Paris. Drei Jahre gehörte sie dem Théâtre Lyrique in Paris an, wurde 1868 an die große Oper engagiert, verließ sie aber bald wieder und unternahm mit Strakosch eine Reise durch Amerika, die ihr reiche Erfolge brachte. Nach ihrer Rückkehr trat sie in den Hauptstädten Europas als gefeierte Gesangsgröße auf. In Deutschland machten sie 1876 bis 1877 ihre Hamburger und Wiener Gastspiele bekannt. Nach dem Tode ihres ersten Gatten, eines Franzosen, heiratete sie 1887 den Grafen Casa di Miranda in Madrid. Chr. N. ist später noch häufig in London mit größtem Erfolge aufgetreten.

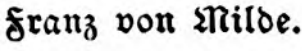
* **Niemann**, Albert, der geniale Sänger und Darsteller, geb. am 15. Januar 1831 zu Erxleben bei Magdeburg, Sohn eines Gastwirts, besuchte die Realschule zu Aschersleben, die er als Sekundaner verließ, um sich auf der Schettlerschen Ma-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Franz von Milde.



Rudolf von Milde.

schinenfabrik in Sudenburg bei Magdeburg dem Maschinenbaufach zu widmen. Aber noch ehe die Lehrzeit vorüber war, nötigte ihn die Mittellosigkeit der Familie für schnellen Erwerb zu sorgen, und so kam er auf den Gedanken, sein Glück an der Bühne zu versuchen. Achtzehn Jahre alt, ging M. nach Dessau und fand hier am Hoftheater Beschäftigung in kleinen Rollen und als Mitglied des Opernchores. Friedrich Schneider, der seiner Zeit berühmte Komponist des Oratoriums „Das Weltgericht", damals Kapellmeister in Dessau, wurde zuerst auf die Tenorstimme des jungen Choristen aufmerksam und veranlaßte den Baritonisten Nusch, ihm Gesangunterricht zu erteilen. M. begann nun seine Laufbahn als Solist in Halle und einer Anzahl kleinerer Bühnen, die ihm Gelegenheit boten, zugleich seine schauspielerische Begabung auszubilden, und gastierte darauf erfolgreich in Stuttgart und Königsberg. Eine bedeutsame Wendung nahm das Schicksal M.s durch das fördernde Interesse, das die hannöversche Königsfamilie ihm entgegenbrachte. König Georg gewährte die Mittel, seine gesangliche Ausbildung in Paris unter Duprez zu vollenden. Nach seiner Rückkehr wurde M. an das Hoftheater in Hannover als Heldentenor engagiert und begann nun die Aufmerksamkeit der gesamten Theaterwelt auf sich zu lenken. Als die hannöversche Bühne nach dem Kriege von 1866 unter preußisches Regime kam, wußte Intendant v. Hülsen den Künstler, der bereits eine dominierende Stellung einnahm, nach Berlin zu ziehen. 23 Jahre hindurch hat M. als Mitglied, später als ständiger Gast an der Berliner Oper eine Tätigkeit entfaltet, die an äußerem Glanz des Erfolges wie an innerer künstlerischer Bedeutsamkeit wenig andern zu vergleichen ist. M. ist eine jener gewaltigen Künstlernaturen, die auf ihre Sphäre dauernd einen bestimmten Einfluß ausüben. Sein Wirken war ein völliger Umsturz althergebrachter Traditionen, der Begriff des Helden in der Oper hat erst durch ihn seine Prägung erhalten. Was neu und eigen an M.s Art, das war nicht nur die ritterliche Männlichkeit, mit der er seine Rollen verkörperte, und mit der er für immer das girrende und posierende Gesangsvirtuosentum aus dem Felde schlug; wichtiger war noch die Einheit, in die bei ihm der Sänger und Schauspieler verschmolz. Ergreifend in der Wahrheit und schlichten Größe seines Pathos, war M. einer der größten Darsteller der deutschen Bühne und hätte sich im gesprochenen Drama gewiß nicht weniger als im gesungenen behauptet. Dem Sänger standen die Mittel eines edlen und mächtigen Organs und einer beträchtlichen Gesangstechnik zu Gebote, die es ihm ermöglichte, auch auf dem Gebiete des Liedes und des Oratoriums tiefgehende Wirkungen zu erzielen. Ein günstiger Zufall stellte diesen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





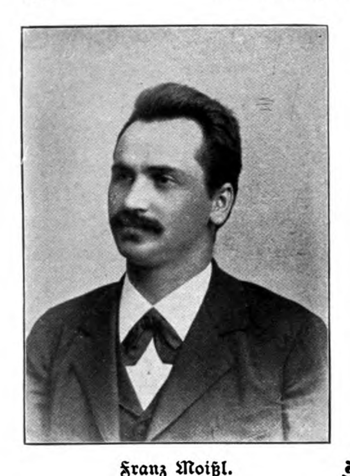
Josef Mödlinger. Hans Rohwinkel.



Mann an die Spitze des deutschen Kunstlebens, als Richard Wagner nach geeigneten Kräften zur Verwirklichung seines großen Reformationswerkes Umschau hielt. N. war nicht nur einer der ersten und markantesten Vertreter des Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Stolzing, Tristan und Siegmund (den er 1876 in Bayreuth kreiert hat), er hat auch durch die ganze Art seines Künstlertums in erster Linie dazu beigetragen, den Wagnerschen Prinzipien aut der Bühne Geltung zu verschaffen. Wie N.s Kunst nicht denkbar wäre ohne die befruchtende Berührung mit dem Meister, dem er bis zu dem Tage, wo er ihn auf seinen Schultern zu Grabe tragen half, in inniger Freundschaft ergeben war, so war auch das neudeutsche Musikdrama auf die Mitwirkung solcher schöpferischer Individualitäten angewiesen. Auf dieser Wechselbeziehung zwischen ihm und seiner Zeit beruht die geschichtliche Bedeutung N.s, der jedoch trotz seines Wagnertums keineswegs einseitig war. Auch die Helden der französischen und italienischen Oper fanden in ihm einen genialen Interpreten; sein Josef, sein Idomeneo, sein Cortez, vor allen sein Florestan waren überragende Leistungen, und selbst ein Max im Freischütz und ein Faust und ein Fra Diavolo lagen nicht außerhalb seines Bereiches und Könnens. Im Konzertsaal weckte namentlich sein Vortrag Schumannscher Lieder Begeisterung und unvergeßlich bleibt seine Wiedergabe des Händelschen Judas Makkabäus. Von Berlin aus, wo er von seinem Publikum stets verstanden und enthusiastisch gefeiert wurde, hat N. vorbildlich auf die ganze zeitgenössische Bühnenkunst gewirkt, obgleich er nur äußerst selten durch Gastspielreisen für die Verbreitung seines Ruhmes gesorgt hat. 1861 sang er in jener denkwürdigen ersten Wagner-Aufführung in Paris den Tannhäuser, 1886—87 unternahm er eine Amerikafahrt. 1889 zog er sich geräuschlos, auf jede Abschiedsfeier verzichtend, ins Privatleben zurück. N. ist kgl. preuß. Kammersänger. Er war in erster Ehe mit der verstorbenen Marie Seebach und ist jetzt mit der genialen Hedwig Rabe verheiratet. N. lebt in Berlin, mit Vorliebe der Malkunst ergeben.

Niemann, Walter, Sohn des bekannten Klaviervirtuosen und Komponisten Rudolf N. (gest. 1898), wurde am 10. Oktober 1876 in Hamburg geboren, bezog 1899 nach dem in Wiesbaden absolvierten Gymnasialstudium Universität und Konservatorium in Leipzig. Den ersten musikalischen Unterricht hatte er von seinem Vater und Engelbert Humperdink genossen. In Leipzig wurde er Schüler von F. v. Bose und Reinecke, 1901 promovierte er und widmete sich, angeregt durch Kretzschmar und Riemann, von da an ganz kunst- und kulturhistorischen Arbeiten. N. war als Mitarbeiter der bedeutendsten Musikzeitschriften, namentlich der Leipziger „Signale" tätig, und veröffent-

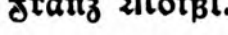
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Franz Moißl.



Berta Meyer gen. Morena.



lichte u. a. Studien über die neue russische und skandinavische Musik („Musik“ 1902, „Sammelbände der internat. Mus.-Ges.“ 1903, „Signale“ 1904). Ein eifriger Vertreter der Renaissancebestrebungen betätigte er sich auch praktisch durch Herausgabe der „Frobergiana“, älterer Klavier- und Orgelmusik in den „Meisterwerken deutscher Tonkunst“ und einer kritischen Neuausgabe von Philipp Em. Bachs „Versuche über die wahre Art das Klavier zu spielen“. Ferner beteiligte sich N. an der Seemannschen Sammlung „Musikführer“, veröffentlichte eine Studie über Adam von Fulda, eine Neubearbeitung von Ad. Kullaks „Aesthetik des Klavierspiels“, eine interessante tabellarisch-graphische Darstellung der musikalischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts, einen Band „Altmeister des Klavierspiels“, ein Buch über „Die Musik Skandinaviens“, das „Klavierbuch“, das „Nordlandbuch“ (Studien und Streifzüge durch nordische Natur, Kultur und Kunst), „Eduard Grieg“ (mit Schjelbaup), bearbeitete den geschichtlichen und akustischen Teil von Blüthner und Gretschels „Lehrbuch des Pianofortebaues“ neu und gab eine Reihe Klavierstücke, einige Balladen . . . . heraus. 1904—06 war N. Redakteur der „Neuen Z. f. M.“; 1907 trat er nach kurzem Aufenthalt in Hamburg in die Musikredaktion der „Leipziger Neuesten Nachrichten“ ein, nachdem er schon vorher zum Leipziger Korrespondenten drr „Hamb. Nachr.“, „Münch. Neuest. Nachr.“ und „Frankf. Zeitung“ ernannt war.

*Nikisch, Arthur, einer der gefeiertsten Dirigenten der Gegenwart, geboren am 12. Oktober 1855 zu Szent in Ungarn, studierte als Schüler des Wiener Konservatoriums das Violinspiel bei Hellmesberger, Komposition bei Dessoff. 1877 verließ er die Anstalt, nachdem sein Streichsextett preisgekrönt war, und trat als Violinist in das Wiener Hoforchester ein. Sein Entdecker wurde Angelo Neumann, der ihn im Jahre 1878 als Kapellmeister an das Leipziger Stadttheater engagierte. Bald erregte N. Aufsehen, schwang sich neben Sucher und Anton Seidl in die erste Stellung auf und wurde der ausgesprochene Liebling Leipzigs. Vorübergehend war er dann als Nachfolger Gerikes am Symphonieorchester in Boston (1889) und als Operndirektor in Budapest (1893) tätig, bis er in seine zweite Heimat Leipzig zurückkehrte. Hier lebt er jetzt in der meistbegehrten Stellung Deutschlands, als Direktor der Gewandhauskonzerte; zugleich leitet er die Abonnementskonzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters in Berlin und Hamburg. Vorübergehend (1905—06) verband er mit diesen Aemtern auch noch das Direktorat des Leipziger Stadttheaters. Aus der Schule der Anhänger Wagners und Liszts hervorgegangen, ein durch und durch modern empfindender Musiker, liegt N. doch mit gleicher Hingebung auch der

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Moritz Moszkowski.



Henriette Mottl-Standthartner.

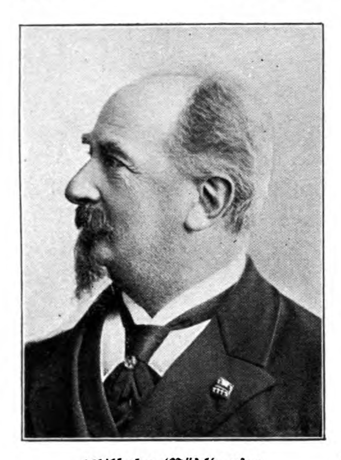
Pflege der Klassiker ob und berücksichtigt die Produktion der Lebenden ohne Ansehen der Person oder Richtung. Als Dirigent verbindet er vornehme Ruhe und zurückhaltendes Wesen mit einem Temperament, das gelegentlich um so fesselloser und ergreifender hervorbricht. Entsprechend seinem Naturell ist es einerseits die geistvoll berechnete Musik eines Berlioz und das ihr ähnliche, andererseits das Melancholische und Phantastisch-Wilde slavischer Tonsetzer, vornehmlich Tschaikowskys, das N. besonders nahe liegt; doch auch für die Romantik Schumanns weiß er, wie kaum ein anderer, die Stimmung zu treffen. N. wurde der Titel eines königl. Professors verliehen.

* **Nordica**, Lillian, englische Primadonna, geboren am 12. Dezember 1859 in Farmington, Maine, erhielt ihren Unterricht auf dem New England Conservatory in Boston von Prof. John O'Neill, und trat zuerst in den Oratorienaufführungen der „Händel- und Haydn-Gesellschaft“ auf. 18 Jahre alt kam sie mit der Gilmore-Truppe nach London, ging aber noch nach Mailand, um bei San Giovanni zu studieren. Mit ihrem Debüt in Brescia als Traviata begann 1879 die glänzende Laufbahn, die sie zunächst nach Rußland führte. Bis 1882 sang sie in Petersburg und Moskau, trat dann in Paris auf, verheiratete sich aber bald und zog für kurze Zeit sich von der Bühne zurück. Nach dem Tode ihres Gatten erschien sie 1886 wieder in London als Traviata, machte 1889 mit der Patti eine Tournee durch Amerika und wurde 1894 für die Elsa nach Bayreuth engagiert. Seit dieser Zeit ist die ehemalige Koloratursängerin in England eine Vertreterin der Wagnerschen Partien geworden.

Noren, Heinrich Gottlieb, Komponist, geb. am 6. Jan. 1867 in Graz, ist Schüler von Prof. Gernsheim und Dr. Klauwell. 1885—90 lebte er in Brüssel und Paris, dann in Berlin, Krefeld und seit 1907 in Dresden. Von seinen Kompositionen hat außer einigen Kammermusikwerken, das „Kaleidoskop“ betitelte Variationenwerk für Orchester seit seiner Uraufführung auf dem Dresdener Musikfest 1907 die Runde durch die Konzertsäle gemacht.

* **Novák**, Vitezlav, Komponist, geb. am 5. Dez. 1870 in Kamenitz (Böhmen), bildete sich nach beendeten Gymnasial- und Universitätsstudien auf dem Prager Konservatorium, hauptsächlich unter Anton Dvorák aus. Durch Johannes Brahms an den Verleger Simrock empfohlen, veröffentlichte er Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder, Chöre und an Orchesterkompositionen u. a. eine Ouvertüre „Maryscha“, die symphonische Dichtung „Auf der hohen Tatra“ und eine „Slovakische Suite“. N. lebt in Prag, wo er seit 1909 das Amt eines Kompositionsprofessors am Konservatorium bekleidet.

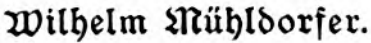
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Wilhelm Mühldorfer.



Elisabeth Mülberger-Leisinger.



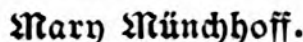
Ober, Margarete Arndt-, ausgezeichnete Altistin, geb. am 15. April 1885 in Berlin, studierte bei Prof. Stolzenberg und bei Artur Arndt. Als Mitglied der Kgl. Hofoper in Berlin hat sie es verstanden, ihre Begabung schnell zur Geltung zu bringen und sich in die Reihe der ersten dramatischen Sängerinnen zu stellen. Gelegentlich tritt sie auch in Konzerten auf. Wohnt in Wilmersdorf.

* **Ochs,** Siegfried, Dirigent, geboren am 19. April 1858 in Frankfurt a. M., studierte Medizin in Heidelberg und ging dann zu seiner musikalischen Fortbildung nach Berlin, wo hauptsächlich Fr. Kiel und Heinr. Urban seine Lehrer waren. Bülow interessierte sich für den schlagfertigen und talentvollen jungen Musiker und veranlaßte, daß ihm die Einstudierung des ursprünglich mit dem Konzertunternehmen des Orchesters verbundenen „Philharmonischen Chores" übertragen wurde. In dieser Stellung und als eine Art Amanuensis des genialen Mannes wurde O. eine nicht zu unterschätzende künstlerische Förderung zu teil. O. blieb an der Spitze des von ihm geschaffenen und herangebildeten Vereins, auch als dieser eine selbständige Körperschaft wurde und dank der Energie ihres Leiters eine immer wichtigere Rolle im Berliner Musikleben spielte. In richtiger Erkenntnis der für die künstlerische Disziplinierung eines Chores unerläßlichen Prinzipien, und mit Hingabe und eisernem Fleiße ist es ihm in kurzer Zeit gelungen, seinen Verein auf eine Höhe zu bringen, die in mancher Beziehung von keinem andern erreicht wird. Aufführungen, wie die der „Schöpfung", des „Schicksalsliedes", der H-moll-Messe, haben davon Zeugnis abgelegt. Ein besonderes Verdienst erwirbt sich O. durch die Vorführung neuer Werke. So sind z. B. Tinels „Franziskus", Berlioz' Requiem, Wolfs „Feuerreiter", Verdis pezzi sacri in Berlin zuerst durch den Philharmonischen Chor zu Gehör gebracht worden, der im Januar 1908 sein 25jähriges Bestehen festlich begehen konnte.

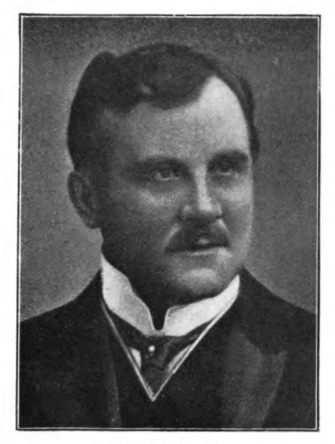
* **Ochs,** Traugott, Dirigent, geboren 19. Oktober 1856 in Altenfeld in Thüringen war Schüler H. B. Stades in Arnstadt, Erdmannsdörfers in Sondershausen, Fr. Liszts in Weimar und besuchte die königl. Akademie in Berlin (Spitta, Haupt, Löschhorn, Kiel). Seine Laufbahn begann er 1886 als Direktor der Sing-Akademie in Wismar i. Mecklenb., wurde 1891 Kirchenmusikdirektor in Guben, 1900 Leiter des Musikvereins in Brünn. Studienreisen führten ihn dann nach Schottland, Venedig und Algier. Seit 1901 war O. Direktor des städtischen Orchesters und des Konservatoriums in Bielefeld. 1907 wurde er unter Verleihung des Titels „Professor" als Hofkapellmeister und Direktor des fürstl. Konservatoriums nach Sondershausen berufen, wo er pianistische Meisterkurse einführte. Erhielt 1908 die Gold. Medaille für K. u. W. O. ist königl.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Mary Münchhoff.



Franz Navál.

Musikdirektor und Kurator der Paul Kuczynski-Stiftung. Lebt jetzt in Berlin, nachdem er Leiter des Konservatoriums in Sondershausen war, als Direktor eines eigenen Konservatoriums, dem er 1911 das Eichelbergsche angliederte.

Ohlhoff, Therese, Konzertsängerin, geb. in Burg bei Magdeburg, studierte bei Valeska von Facius und Etelka Gerster in Berlin. Konzertreisen in Deutschland, England, Holland, Belgien und Rußland haben ihrem Namen in der Musikwelt einen guten Klang verliehen. Lebt in Charlottenburg.

***Olitzka,** Rosa, ausgezeichnete Altistin, geboren am 6. September 1873 in Berlin. Ihre gesangliche Ausbildung leiteten Désirée Artôt und Professor Julius Hey. Ihre Stimme erregte berechtigtes Aufsehen, ein richtiger Kontra-Alt von seltener Kraft und Fülle. Ihren Gesang charakterisiert das Quellende ihres Tones und die tiefdunkle Färbung; dazu kommt ein lebendiges Ausdrucksvermögen von großer dramatischer Schlagkraft. Nach Engagements in Brünn und Hamburg hat sich R. O. hauptsächlich in England (London, Covent-Garden) und Amerika (New York, Metropolitan Opera-House) einen Namen gemacht. Später folgten Gastspiele in Italien, Paris und Petersburg und erfolgreiche Konzertreisen in Deutschland. R. O. lebt in Amerika.

***Oliveira** (Valerio Franchetti), geboren am 7. Juli 1881 in Paris, ausgezeichneter Violinvirtuose, lebt in Paris als erster Konzertmeister des „Orchesters Colomne". Seine Reisen haben seinem Namen auch in Deutschland Klang verschafft.

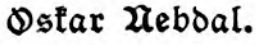
Ondriczek, Franz, Violinvirtuos, geboren am 29. April 1859, war der Sohn eines Orchestermusikers zu Prag. Schon als Knabe spielte er in einer Tanzkapelle, die sein Vater leitete, mit. So wurde sein musikalisches Talent frühzeitig geweckt, aber erst mit 14 Jahren begann er ein geordnetes Studium auf dem Prager Konservatorium. Nach drei Jahren verließ er es, um, unterstützt durch einen Prager Kaufmann, unter Massart auf dem Pariser Conservatoire sich weiter zu bilden. Hier errang er nach zwei Jahren den ersten Preis und ging dann als Virtuose auf Reisen. Er erwarb sich bald einen bedeutenden Ruf und ist mit außerordentlichen Erfolgen in den größten Konzerten des Kontinents aufgetreten. O. ist k. k. Kammervirtuos und lebt in Wien.

***Ordenstein,** Heinrich, Professor, Direktor des großherzogl. Konservatoriums in Karlsruhe, geb. 7. Januar 1856 in Offstein bei Worms, studierte in Leipzig und Paris und war zuerst 2 Jahre Lehrer an Kullaks Akademie der Tonkunst in Berlin. Seinen Erfolgen als Pianist mußte er aus Gesundheitsrücksichten entsagen; als Leiter des Karlsruher Konservatoriums hat er eine ganze Anzahl namhafter Künstler her-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Oskar Nebdal.





J. F. Neudörffer.

angebildet. O. ist Mitglied der Sachverständigenkommission und Inhaber des Ritterkreuzes I. Kl. des Zähringer Löwenordens.

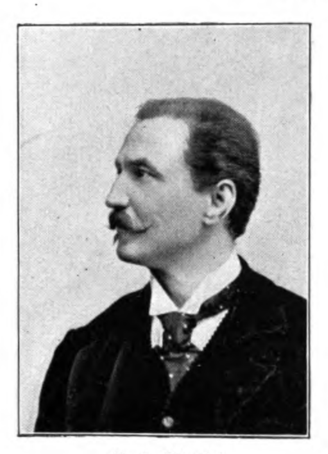
Orgeni, Anna Maria Aglaja (eigentlicher Name: von Görger St. Jörgen), berühmte Koloratursängerin und bekannte Gesanglehrerin, geb. am 17. Dezember 1843 in Rima bei Tismenice in Galizien. Nach zweijährigem Studium bei Pauline Viardot-Garcia in Baden-Baden erregte sie zuerst als Konzertsängerin Aufsehen. 1865 betrat sie die Berliner Hofbühne mit großem Erfolge, verließ sie aber wieder im folgenden Jahre bei Ausbruch des Krieges, wirkte fünf Jahre hindurch in London, und war 1871—72 gefeierter Gast der Bühnen von Leipzig, Dresden und Hannover. Gesundheitsrücksichten zwangen die Künstlerin, sich frühzeitig zurückzuziehen. 1886 wurde sie als erste Gesangslehrerin an das Dresdener Konservatorium berufen.

* **Osten,** Eva von der, Kgl. sächsische Kammersängerin, geb. am 19. Aug. 1884 in Helgoland. Ihre Mutter war die berühmte Schauspielerin von der Osten, die der Hofbühne in Hannover und dann in Dresden mit Auszeichnung angehörte (gest. 1911). Ihr Gesangsmeister war Prof. Iffert in Dresden, und am Dresdener Hoftheater hat auch E. O. sich ihren Namen gemacht als vielseitige, darstellerisch begabte dramatische Sängerin. Erfolgreiche Gastspiele führten sie wiederholt nach Berlin, Wien, Hannover, Breslau, Königsberg, Stockholm usw. Sie lebt, seit 1911 mit dem Bariton der Kgl. Oper Plaschke verheiratet, in Dresden.

Pachmann, Wladimir von, Pianist, geboren am 27. Juli 1848 in Odessa, studierte bei seinem Vater, dem Universitäts-Professor v. P. in Wien und im Konservatorium unter Professor Dachs. Er trat als Klaviervirtuose zunächst in Rußland auf (1869), machte dann Reisen nach Paris und London und kam bereits als renommierter Künstler nach Deutschland. P. verfügt über einen feinschattierten Anschlag und hat sich besonders einen Namen als Chopinspieler gemacht, der das slavische Wesen, die Eleganz und Anmut des polnischen Komponisten vortrefflich wiederzugeben versteht.

* **Paderewski,** Ignaz, Klaviervirtuose, geboren am 6. November 1859 in Podolien, war Schüler des Warschauer Konservatoriums und studierte später unter R. Wüerst und H. Urban in Berlin. Von 1879—83 war er Lehrer des Warschauer Konservatoriums, lebte dann bei Neustadt in Böhmen, unternahm größere Kunstreisen und konzertierte namentlich mit großem Erfolg in Amerika. Dort wie auch in London gehört P. zu den am meisten gefeierten Pianisten der Gegenwart. 1899 erhielt er den Orden der rumänischen Krone, P. lebt in Paris. Er hat zwei- und vierhändige Klavierstücke

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



J. L. Nicodé.



Albert Niemann.

eigener Komposition, unlängst auch eine Oper „Manru", veröffentlicht.

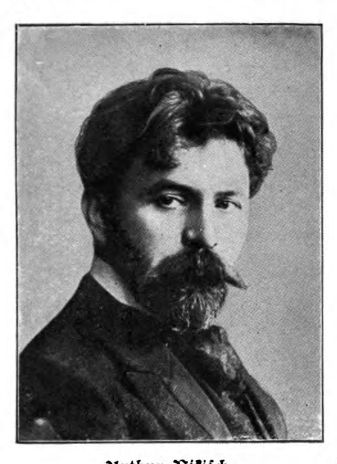
Panthès, Marie, französische Pianistin aus Odessa in Rußland gebürtig, wurde in Paris bei Henry Fissot ausgebildet und erhielt mit 14 Jahren den ersten Klavierpreis des Conservatoire. Sie ist in der Schweiz, Rußland, Paris und Berlin mit großem Erfolge aufgetreten. Die mit Petschnikoff 1897 unternommene Konzerttournee hat ihren Ruf als geist- und temperamentvolle Pianistin in Deutschland befestigt. M. P. lebt in Paris.

***Paunzner**, Karl, Prof., Kapellmeister, geb. am 2. März 1866 in Teplitz (Böhmen), studierte in Dresden bei Nikodé und Felix Dräseke. Er begann seine Dirigentenlaufbahn am fürstl. Theater von Sondershausen, ging zwei Jahre später als erster Kapellmeister nach Elberfeld und bekleidete von 1893 ab das Amt des ersten Kapellmeisters am Stadttheater in Leipzig. Im Herbst 1899 siedelte P. nach Bremen über, um die Leitung der dortigen philharmonischen Konzerte zu übernehmen. Seit 1907 leitete er mit bedeutendem Erfolge auch die großen Symphonie-Konzerte des Bütherorchester (ursprünglich „Mozartorchester") in Berlin. Jetzt lebt er als Dirigent der Abonnements-konzerte in Düsseldorf und ist Gastdirigent der Philharmonischen Konzerte in Hamburg.

Parlow, Kathleen Mary, Geigenvirtuosin, geb. am 20. Sept. 1890 in Calgary-Alberta-Canada. Ihre Lehrer waren Henry Holmes in San Franzisko und Leopold Auer in Petersburg. Ihr Debut fand in Berlin statt; seit 1907 unternahm sie erfolgreiche Konzertreisen durch England, Rußland, Deutschland, Belgien, Holland, Skandinavien und Amerika.

* **Patti**, Adelina, die am meisten gefeierte Gesangskünstlerin der Neuzeit, geb. am 9. April 1843 in Madrid, stammt von italienischen Eltern ab. Sehr frühzeitig entwickelte sich das Talent der Künstlerin und schon als Kind wirkte sie in Konzerten mit. Nach ihrer Ausbildung durch Moritz Strakosch, den Gatten ihrer Schwester, wagte sie sich im Jahre 1859 auf die Bühne und trat in New York als Lucia auf. Dieser Versuch fiel so glänzend aus, daß die Sängerin sich für das dramatische Fach entschied und Tourneen in alle Hauptstädte der neuen und alten Welt unternahm. 1861 trat sie in London, 1862 in Paris auf; bereits im Jahre 1868 hatten diese Kunstreisen die Form von wahren Triumphzügen angenommen, und in der italienischen Stagione dieses Winters in Petersburg wurde sie in geradezu unerhörter Weise gefeiert. Von da an war ihr Ruf als erste lebende Sängerin begründet, und Rußland blieb auch das Land, in dem sie den größten Ruhm und die größten Reichtümer sammelte. Ihre 1868 geschlossene Ehe mit dem Marquis de Caux wurde wieder gelöst; nach dem Tode ihres zweiten Gatten, des Tenoristen Nicolini, ist A. P. in jüngster Zeit

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Arthur Nikisch.



Vitezlav Novák.

ihre dritte Ehe mit dem Baron Cederström eingegangen. Nachdem sie ihre künstlerische Tätigkeit, deren Schauplatz zumeist Paris, London und Petersburg waren, aufgegeben hat, lebt sie auf ihrem Schlosse Craig-y-Nos in Wales, wo sie eine eigene Bühne besitzt und zur Unterhaltung ihrer Gäste zuweilen ganze Opernvorstellungen veranstaltet. A. P. ist in erster Linie Gesangsvirtuosin, besitzt aber auch ein bedeutendes dramatisches Talent. Ihre wunderbar schöne, gleichmäßig gebildete Stimme entbehrte nicht des seelischen Ausdrucks, wenn auch die Bewunderung der Menge zumeist ihrer phänomenalen Kehlfertigkeit galt. Der Eindruck der Sängerin wurde wesentlich durch den Zauber einer exotischen Persönlichkeit verstärkt.

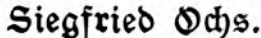
* **Pauer,** Max, Sohn des verstorbenen Pianisten Ernst P., königl. Professor und großh. hessisch. Kammervirtuose, geb. am 31. Oktober 1866 in London, empfing seine Ausbildung im Klavierspiel von seinem Vater; Kompositionslehre studierte er unter Leitung von Vincenz Lachner in Karlsruhe. Von 1887—97 wirkte er am Konservatorium in Köln und folgte dann einem Rufe an das kgl. Konservatorium in Stuttgart. P. ist ein ausgezeichneter Virtuose, klar und korrekt in der Wiedergabe und von großer Intelligenz, ein vorzüglicher Partner in der Kammermusik. Pauer ist ein ganz hervorragender Lehrer und war seit 1908 Leiter des Konservatoriums in Stuttgart. Lebt jetzt in Berlin.

Paur, Emil, Dirigent, Pianist und Violinist, geboren am 29. August 1855 zu Czernowitz in der Bukowina, ist aus dem Wiener Konservatorium hervorgegangen und war zuerst Kapellmeister in Kassel (1876). Nach gleicher Tätigkeit in Königsberg wurde er 1880 Hofkapellmeister und Leiter der Abonnementskonzerte in Mannheim. Als solcher bekundete er in überzeugender Weise sein hervorragendes Dirigententalent; namentlich ist er als einer der besten Interpreten des klassischen Opernrepertoires geschätzt. Nicht weniger Ansehen genoß P. in Leipzig, wo er 1891—93 als Kapellmeister am Stadttheater tätig war, um dann als Nachfolger von Nikisch an die Spitze des Symphonieorchesters in Boston zu treten. Jetzt Dirigent in Pittburgh (U. S.).

Perosi, Lorenzo di, Komponist, geboren am 20. Dezember 1872 in Tortona, unweit Venedig, Sohn eines Domkapellmeisters, widmete sich dem geistlichen Stande. Musik studierte er am Konservatorium in Mailand und bei Franz Xaver Haberl in Regensburg. 1894 wurde er Kapelldirektor in Imola, bald darauf Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig. 1898 berief ihn der Papst nach Rom als Dirigenten des Sängerchors der Sixtinischen Kapelle. P. schrieb Orgelkompositionen, Psalmen, ein Requiem, ein Tedeum und Oratorien, von denen die Mar-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Siegfried Ochs.



Traugott Ochs.

kus-Passion und die „Auferweckung des Lazarus" auch in Deutschland zur Aufführung gekommen sind. P. versucht darin eine Neubelebung der katholischen Kirchenmusik, indem er dem strengen Stile dramatische Elemente und eine moderne Orchestrierung zuführt.

* **Perron**, Karl, begabter Baritonist, geboren am 3. Juni 1858 zu Frankenthal in der Pfalz, empfing seine gesangliche Ausbildung in München bei Julius Hey und Hans Hasselbeck; später war er noch Schüler von Stockhausen. Von großem Vorteil für den Sänger war der rhetorische Unterricht, den ihm Possart erteilte. Im Jahre 1880 trat P. zuerst als Konzertsänger auf und fand, besonders in Oratorienaufführungen, seiner schönen Stimmittel wegen Beachtung. Von 1884—91 war er Mitglied des Stadttheaters in Leipzig und wurde dann an die Dresdener Hofoper engagiert, wo er eine erste Stellung einnimmt. Seiner Darstellung dramatischer Partien kommt der warme, scharf charakterisierende Vortrag zu statten. Fülle des Klanges und dunkle Tonfärbung zeichnen seine Stimme aus. P. ist kgl. und herzogl. sächsischer Kammersänger.

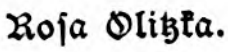
* **Pester-Prosky**, Bertha, angesehene Bühnensängerin, geboren im März 1866 in Frankfurt a. M. Nach kurzer Tätigkeit an der Frankfurter, später an der Würzburger Oper, führten sie ihre glänzenden Gaben an das Friedrich Wilhelm-städtische Theater in Berlin, wo sie sich bald in den Hauptpartien der modernen Operette sehr hervortat. Ihre vornehme, künstlerische Gesinnung spornte sie indes zu höherem Streben; sie machte bei Frau Professor Dreyschock gesangliche Studien und begann in Halle eine bald von Erfolg begleitete Laufbahn als jugendliche, dann als dramatische Opernsängerin. Mit ganzer Kraft warf sie sich namentlich auf die Gestaltung der Wagnerschen Partien, für die ihr die äußere Erscheinung nicht weniger als die Energie ihres gesanglichen Ausdrucks zu statten kam. Als Isolde erreichte B. P.-P. die größten Vorbilder, leistete aber auch in eigenen Schöpfungen wie in den „Trojanern" von Berlioz, der „Ingwelde" von Schillings Ausgezeichnetes. B. P.-P., die seit 1894 mit dem ehemaligen Harfenvirtuosen, jetzigen Theaterdirektor Reinhold Pester verheiratet ist, ging nach mehrjähriger Tätigkeit in Zürich und Köln 1898 an das Stadttheater von Bremen, um 1899 wieder in ihre alte Stellung am Kölner Stadttheater zurückzukehren.

* **Petersen**, Margarete, Altistin, geboren am 1. Oktober 1869 auf der Insel Amager bei Kopenhagen, war Schülerin Professor Geiringers und später Ludwig Schyttes in Wien. In den bedeutendsten Städten Deutschlands, Englands und Skandinaviens hat sie sich als Konzertsängerin einen Namen gemacht und ist auch als Gast an den Hofopern von Berlin, Weimar und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Rosa Olitzka.





Oliveira (Valerio Franchetti).

Kopenhagen aufgetreten. M. P. lebt in Kopenhagen.

* **Petri**, Henri, Violinist, wurde geboren am 5. April 1856 in Zeyst in Holland, wo sein Großvater als Organist wirkte. Sein Vater, Oboist im städt. Orchester zu Utrecht, erteilte ihm den ersten Unterricht im Violin- und Klavierspiel; nach dessen Tode nahm sich Konzertmeister Dahmen nach jeder Richtung des verwaisten Knaben an. Im Jahre 1871 ging P., der schon mit 12 Jahren in den größeren Städten Hollands mit Erfolg aufgetreten war, mit einem kgl. Stipendium an die eben begründete Hochschule zu Berlin und wurde ein Lieblingsschüler Joachims. Nach vollendeten Studien nahm Joachim ihn mit nach London. Hier trat P. sowohl als Dirigent, wie als ausübender Künstler auf. Von England zurückgekehrt, war er nacheinander als Konzertmeister in Sondershausen, Hannover und mit großer Auszeichnung am Leipziger Gewandhause tätig, bis im Mai 1889 seine Berufung an die königliche Kapelle in Dresden erfolgte, der er noch jetzt als erster Konzertmeister angehört. P. ist ein ebenso vortrefflicher Musiker wie Virtuose. Anläßlich des sechzigjährigen Künstlerjubiläums Joachims bewies er seine künstlerische Schlagfertigkeit, indem er in letzter Stunde den Vortrag der überaus schwierigen Variationen seines Meisters übernahm und vollendet durchführte.

* **Petschnikoff**, Alexander, Violinvirtuose, geboren am 8. Februar 1873 in Jeletz im Gouvernement Orel (Rußland), kam im Alter von 10 Jahren nach Moskau auf das Konservatorium, wo Professor Hyimaly seine musikalischen Studien leitete, und wo er sich den ersten Preis im Violinspiel errang. Das erste Konzert, das P. in Deutschland gab, war von durchschlagendem Erfolge begleitet. Seine weiteren Kunstreisen durch Oesterreich, Frankreich, Italien trugen dazu bei, seinen Ruf immer mehr zu befestigen. P.'s Ton ist von großer Stetigkeit und Weichheit; er verdankt ihn nicht zum wenigsten dem herrlichen Instrument, das einst dem berühmten Laub gehört hat, und das durch die Güte einer russischen Fürstin sein eigen wurde. Die wahre Künstlerschaft P.s zeigt sich in seiner durchdachten Vortragsweise und der Uneigennützigkeit, mit der er alles Virtuosenhafte verschmäht und seine Kunst nur in den Dienst großer Meister stellt. Hervorragendes bietet der junge Künstler in der Wiedergabe Bachscher Kompositionen. P., dessen Gattin Lilli P. gleichfalls eine begabte Geigenkünstlerin ist, lebt in Berlin.

Pfeiffer, Theodor, Pianist und Klavierpädagoge, geb. am 20. Okt. 1853 in Heidelberg, wurde zuerst von seinem Onkel, dem Musiklehrer Eduard Pf. in Heidelberg unterrichtet und studierte dann am Stuttgarter Konservatorium unter Speidel und Seifriz.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Heinrich Ordenstein.



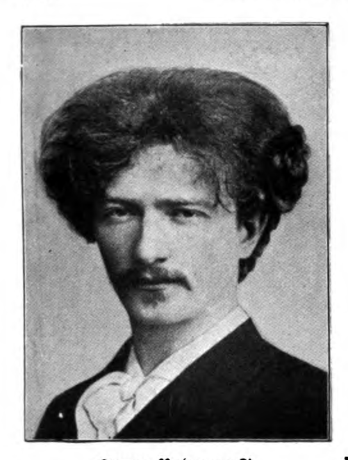
Eva Plaschke-von der Osten.

Den größten Einfluß aber hatte Hans v. Bülow auf ihn, der ihm auch die Bekanntschaft mit Brahms, für dessen Klaviermusik Pf. erfolgreich Propaganda gemacht hat, vermittelte. Als Solist und Kammermusikspieler erwarb er sich einen weitverbreiteten Ruf, nicht minder als Klavierpädagoge in seiner Tätigkeit in Baden, Karlsruhe und an der Hochschule in Mannheim, der er seit ihrer Gründung angehört. Von seinen literarischen Arbeiten sind namentlich seine „Studien bei Hans v. Bülow" in weiteren Kreisen bekannt geworden. 1905 ernannte ihn der Großherzog von Baden zum Professor. Lebt in Baden-Baden.

* **Pfitzner,** Dr. **Hans,** geb. am 5. Mai 1869 in Moskau, studierte in Frankfurt a. M. auf dem Hochschen Konservatorium, war 1892—93 als Lehrer am Konservatorium in Koblenz tätig und wirkte von 1894—96 als Kapellmeister am Stadttheater von Mainz. Seit September 1897 lebt Pf. in Berlin als Kompositionslehrer am Sternschen Konservatorium; vom Herbst 1903 bis zum Herbst 1905 war er als Kapellmeister für das Theater des Westens verpflichtet. Er edierte zuerst mehrere Hefte bemerkenswerter Lieder, eine Cellosonate und ein Klaviertrio. Sein Name wurde dann hauptsächlich durch das Musikdrama „Der arme Heinrich" bekannt, das 1895 in Mainz und 1899 in Berlin zur Aufführung kam. Die festgehaltene Stimmung dieses Werkes, die Tiefe der Empfindung und die feine gedämpfte Instrumentation interessierten und ließen Eigenartiges von Pf. erwarten. Pf. schrieb ferner ein Chorwerk „Der Blumen Rache" für Frauenstimmen und Orchester, Baritongesänge mit Orchester „Herr Oluf" und „Die Heinzelmännchen", Musik zu Ibsens Schauspiel „Das Fest auf Solhaug" und Kleists „Käthchen von Heilbronn", und eine zweite Oper „Die Rose vom Liebesgarten", die namentlich in Wien eine günstige Aufnahme fand. Pf., der unstreitig zu den ernstesten und interessantesten jüngeren Tondichtern gehört und sich auch schriftstellerisch mit Glück betätigt hat, lebte seit 1907 in München und jetzt als Direktor des Konservatoriums und der Oper in Straßburg i. E.

Philipp, Robert, Tenorist, geboren 1856 in Offenbach a. M., war anfangs für den Kaufmannsstand bestimmt. Die Liebe zur Kunst trieb ihn jedoch bald zum Theater und er begann seine Laufbahn an kleinen Provinztheatern zunächst als Schauspieler. Später, als seine schöne Stimme entdeckt war, wirkte er an verschiedenen großen Operettenbühnen, und gerade dieser Tätigkeit verdankt Ph. wohl seine große, darstellerische Gewandtheit, die ihn vor andern Opernsängern auszeichnet. Nach gründlichen Gesangsstudien, die er in Petersburg und bei F. Gumbert in Berlin betrieb, wurde Ph. an das Berliner Opernhaus als Spieltenor engagiert und hat sich hier durch Fleiß und

* Vergleiche auch Künstler-Lexikon".



Ignaz Paderewski.



Karl Panzner.

künstlerisches Streben eine erste Stellung erobert.

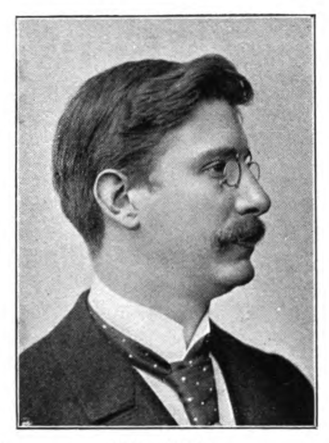
* **Philippi**, Maria, Konzert- und Oratoriensängerin, geb. in Basel, genoß ihre Ausbildung ausschließlich bei Julius Stockhausen in Frankfurt a. M. Anfänglich beschränkte sie ihre Tätigkeit auf die Schweiz; in den letzten Jahren ist ihre Bedeutung, zumal als Vertreterin von Oratorienpartien (Bach, Händel) auch bei wichtigen Aufführungen in Deutschland anerkannt worden. M. Ph. lebt in Basel.

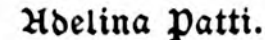
Pierson-Brethol, Bertha, Sopranistin, geboren am 15. Juli 1861 in Wien, wurde am dortigen Konservatorium von Professor Laufer musikalisch ausgebildet. Später machte sie noch spezielle Gesangsstudien in Florenz, bei Cecilia Varesi und Professor Lamperti. Von Graz aus, wo die junge Künstlerin erfolgreich debütierte, kam sie an das Hoftheater in Dresden, dann nach Hamburg, Wien und Budapest. 1884 trat sie als Elsa im Teatro regio zu Parma auf und sang darauf in verschiedenen Städten Italiens mit bedeutendem Erfolge. In Venedig kreierte sie Ponchiellis Gioconda, in Rom war sie die erste Elisabeth. Nach einer zweijährigen Tournee durch die Vereinigten Staaten Nordamerikas kam sie im Jahre 1888 an die Berliner Hofbühne, der sie bis zu ihrem Rücktritt aus dem Kunstleben im Jahre 1897 angehört hat. Ihre Stärke lag besonders in der Gestaltung hochdramatischer Partien, wie Valentine, Aida, Senta, Santuzza u. s. w. Frau P. ist die Witwe des 1902 verstorbenen Intendanturdirektors der kgl. Schauspiele, Geheimen Regierungsrates P. und lebt in Berlin.

* **Pinks**, Emil, Tenorist, geboren am 23. November 1869 zu Pausa im Vogtlande, studierte Gesang bei Professor Rebling in Leipzig und entfaltet seit Jahren als Oratorien- und Liedersänger eine erfolgreiche und überaus weitverbreitete Wirksamkeit. Verfasser von: Pinks „Atem-, Sprech- und Singtechnik“ (1910) und Winter-Pinks „Singschule“ (1911). P. lebt in Leipzig.

Pirani, Eugenio von, Pianist, Komponist und Schriftsteller, geboren am 8. September 1852 in Bologna, war Schüler des dortigen Liceo musicale und der Kullakschen Akademie der Tonkunst in Berlin. An letzterem Institut wirkte P., der noch bei Kiel Komposition studiert hatte, von 1870—80 als Lehrer. Er ging darauf längere Zeit auf Konzertreisen, die ihn durch Deutschland, Italien, Rußland, Frankreich und England führten, und ließ sich später in Heidelberg nieder. Dann lebte P. in Berlin, als Komponist und Schriftsteller für deutsche und italienische Zeitungen, unternimmt aber neuerdings wieder Konzertreisen (Rußland, England, Amerika) im Verein mit der Koloratursängerin Webster-Powel. Er veröffentlichte ein Klavierquartett, Klavier- und Violinstücke (auch mit Orchester), Lieder, Duette, Orchester- und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Adelina Patti.

Max Pauer.

Chorwerke. Seine Oper „Das Hexenlied" wurde 1902 in Prag aufgeführt. P. lebt als Leiter eines Konservatoriums in New York.

Planté, Francis, bedeutender französischer Pianist, geb. am 2. März 1836 in Orthez in den Pyrenäen, besuchte das Pariser Konservatorium, wo er unter Marmontel und Bazin seine Studien betrieb. Er erhielt 1850 den ersten Preis und trat als Klavierspieler in Triosoireen mit Alard und Franchomme auf. Nach zehnjähriger Zurückgezogenheit, während derer er unablässig studiert hat, erregte er durch seine Technik und seinen Vortrag großes Aufsehen. P., der auf seinen Konzertreisen auch Belgien und Deutschland besucht hat, lebt in Paris als einer der angesehensten Klaviervirtuosen der älteren mehr auf das Elegante und Bravourmäßige gerichteten Schule.

Playfair, Elsie, Violinvirtuosin, geb. 1887 in Viktoria in Australien, entstammt einem schottischen Vater und einer deutsch-amerikanischen Mutter. Mit etwa 7 Jahren erhielt sie den ersten Geigenunterricht in Montreux und später in Lausanne bei Pazetti. Mit 9 Jahren trat sie zum erstenmal auf und ging dann auf Empfehlung ihres Lehrers nach Paris, wo sie nach Studien bei Desjardins und Lefort 1902 das Konservatorium mit dem ersten Preis verließ. In Berlin interessierte sich Joachim für sie, später studierte sie noch bei Hugo Heermann. Ihre ursprüngliche Begabung hat ihr eine glänzende Konzertkarriere eröffnet.

* **Pohlig**, Karl, ausgezeichneter Dirigent, geb. 10. Februar 1864 in Teplitz, war bevorzugter Schüler Franz Liszts während dessen Aufenthalt in Weimar, Rom (Villa d'Este) und Pest, widmete sich erst der Virtuosenlaufbahn, unternahm Konzertreisen durch Deutschland, Skandinavien, Rußland, Oesterreich, Italien 2c., wandte sich dann der Dirigentenkarriere zu, war als erster Kapellmeister mehrere Jahre in Graz tätig, ferner in Hamburg und London (Covent-Garden), wurde dann vom Herzog von Coburg ans dortige Hoftheater berufen, von wo aus er einem Ruf an das Hoftheater in Stuttgart folgte. Als Komponist trat er hervor in einer Anzahl Liedern, mehreren Symphonien, Chorwerken 2c. Erhielt vom Herzog von Coburg das Ritterkreuz des Ernestinischen Hausordens, vom Großherzog von Weimar das Ritterkreuz (I. Kl.) d. Ordens vom weißen Falken oder der Wachsamkeit, vom König von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsordens I. Klasse. Seit 1907 ist P. Dirigent des Symphonie-Orchesters in Philadelphia.

* **Pollini-Bianchi**, Bianca, hervorragende Bühnensängerin, Gattin des verstorbenen Hofrats Pollini, Direktors des Hamburger Stadttheaters, geb. im Jahre 1858 in Heidelberg, ist eine Schülerin der Viardot-Garcia in Paris. Sie ist mit großem Erfolge in Karlsruhe, London,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Karl Perron.



Bertha Pester-Prosky.

Petersburg, Wien, Pest und Hamburg als Koloratursängerin tätig gewesen. Lebt in München.

* **Poenitz**, Franz, Komponist und Harfenist, geb. am 17. August 1850 in Bischofswerder in Westpreußen. Seine Ausbildung im Harfenspiel erhielt er von Louis Grimm; Komposition studierte er bei Professor Weitzmann in Berlin. Seit seinem sechzehnten Jahre gehört er als Kammermusiker der kgl. Hofoper in Berlin an. Als Komponist ist P. mit bemerkenswerten Kompositionen für das Harmonium hervorgetreten.

* **Popper**, David, der bedeutendste Cellovirtuose der Gegenwart, geb. am 18. Juni 1846 in Prag. Das Prager Konservatorium kann sich rühmen, ihn seinen Schüler zu nennen; sein Lehrer im Cellospiel war Professor Julius Goltermann. Nach Beendigung seiner Studien trat P. in die fürstl. hohenzollernsche Hofkapelle zu Löwenberg ein und wurde Kammervirtuose des Fürsten. Später war er Konzertmeister an der Wiener Hofoper. Große Kunstreisen durch aller Herren Länder begründeten seinen Weltruf. Das eminente Können P.s, mit dem sich die Virtuosität keines anderen Cellisten messen kann, ist mit einer Anmut und einem Temperament des Vortrages gepaart, die auf den Hörer geradezu faszinierend wirken. P. behandelt sein Instrument mit dem äußersten Raffinement, sein Ton ist durch die Weichheit, Fülle und edle Klangfarbe dem Violinton Sarasates vergleichbar. P., der 1872—86 mit der Pianistin Sophie Menter verheiratet war, lebte abwechselnd in London, Paris, Wien, Berlin, bis er als Professor der kgl. Musikakademie nach Pest berufen wurde. Auch als Komponist vieler graziöser und äußerst brillanter Solostücke für Cello ist P. rühmlich bekannt geworden.

* **Poße**, Wilhelm, hervorragender Harfenvirtuose, geb. am 15. Oktober 1852 in Bromberg (Prov. Posen), empfing seine allgemeine musikalische Ausbildung auf dem Franz Kullakschen Konservatorium in Berlin. Sein Lehrer im Harfenspiel war Louis Grimm, der Freund Parish-Alvars. Schon als achtjähriger Knabe wurde P. Mitglied des Krollschen Opernorchesters, dem er mit einer Unterbrechung von nur einem Jahre, das den Zwölfjährigen an die kaiserlich russische (italienische) Oper in Tiflis brachte, bis zum Jahr 1872 angehört hat. In diesem Jahre erfolgte seine Anstellung am königl. Opernhause zu Berlin, und im Jahre 1891 schloß sich daran die Berufung zum Lehrer an der königl. Hochschule für Musik.

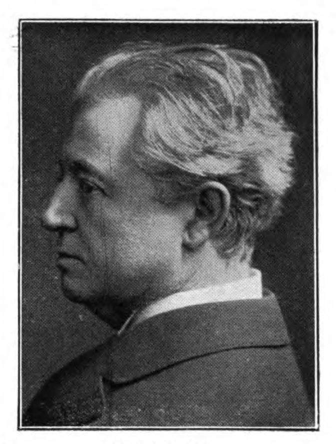
* **Pott**, Therese, geb. am 10. Okt. 1880 in Köln, Schülerin von Max Pauer in Stuttgart, spielte 1900 in der Pariser Weltausstellung und erhielt daraufhin Engagement für alle Konzertreisen des Kammersängers Paul Bulß. Später konzertierte sie in England und unternahm 1908

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Margarete Petersen.





Henri Petri.

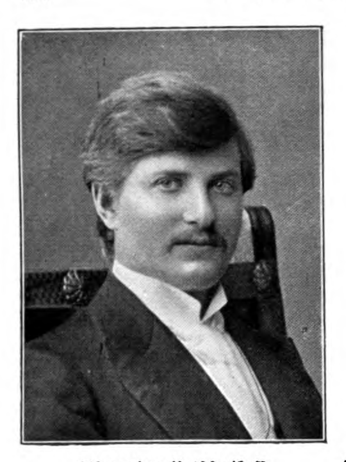
eine große Tournee durch Indien. 1909 spielte sie in Holland.

Pregi, Marcella, Konzertsängerin, geboren in der Schweiz, erhielt ihre Ausbildung bei Duprez in Paris. An den hervorragendsten Stellen der europäischen Musikzentren errang sie dauernd Erfolge durch ihre feingeschliffene Gesangskunst, die sie namentlich im Genre des Kleinen und Graziösen aufs glücklichste bewährt. M. Pr. lebt in Paris.

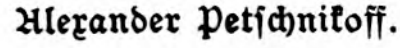
Prevosti, Franceschina, die berühmte Traviata-Sängerin der modernen Bühne, geb. 1865 in Livorno. Nach dem frühen Tode des Vaters siedelte die Familie nach England, der Heimat der Mutter, über; hier wurde F. P. erzogen und begann, 15 Jahre alt, ihre ersten Gesangstudien. Als die stimmliche Begabung zutage trat und der künstlerische Trieb sich regte, setzte sie ihre Studien bei Ronconi in Mailand fort und betrat im jugendlichsten Alter als Violetta das Scala-Theater. Die kleine, aber süße Stimme, die eine große technische Fertigkeit besaß, und ihr schon damals originelles Spiel brachten ihr solchen Erfolg, daß sie von nun an in ersten Rollen an den bedeutendsten Bühnen Italiens auftreten konnte. Den Gastspielen in Rom, Florenz, Genua und Neapel folgten bald längere Kunstreisen nach Spanien, Rußland und Südamerika, die die Sängerin mit ihren unzertrennlichen Begleiterinnen, ihrer Mutter und Schwester, mit steigendem Erfolge unternahm. Ihren eigentlichen Ruf als geniale Darstellerin und bedeutendste Vertreterin des dramatischen italienischen Gesanges hat F. P. in Deutschland begründet. 1890 kam sie nach Berlin und erregte bei Kroll, namentlich mit ihrer Traviata, ein solches Aufsehen, daß sie fortab ein häufiger, stürmisch gefeierter Gast der größten deutschen Bühnen, auch der königlichen Opern in Berlin, Hannover und Wiesbaden wurde. Was die Leistungen der P. zu so außerordentlichen macht, ist einerseits die in gutem Sinne realistische Wahrheit ihrer Gestalten, das aufs geistvollste und bis in alle Einzelheiten ausgearbeitete Spiel; andererseits die in ihrem Gesang zum erstenmal vollzogene Verbindung des bel canto und der technischen Virtuosität der alt-italienischen Schule mit dem dramatischen Ausdruck des modernen Opernstiles. Durch so seltene Eigenschaften, und unterstützt durch eine vornehme und intelligente menschliche Persönlichkeit, ist F. P. zu einer bedeutsamen Erscheinung, zu einer künstlerischen Individualität geworden. Sie lebt im Sommer auf ihrem Landgute in der Nähe von Genua, die übrige Zeit gastierend, und jetzt als Gesanglehrerin in Berlin.

Prill, Emil, Flötist, Bruder des folgenden, geboren 10. Mai 1867 in Stettin, studierte unter Gautenberg an der Berliner Hochschule und beteiligte sich an den Konzertreisen seiner Geschwister. Nach längerem

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Alexander Petschnikoff.  Hans Pfitzner.

Aufenthalte in Petersburg und Moskau wurde er 1888 Lehrer an der kaiserlichen Musikschule in Charkow. 1889—92 gehörte er dem Hamburger Philharmonischen Orchester an und wurde dann auf Weingartners Veranlassung als sog. Flötist an das königliche Orchester in Berlin engagiert. Hier gehört P., der vor kurzem auch eine der Kammermusik gewidmete Bläservereinigung ins Leben gerufen hat, zu den hervorragendsten Solobläsern und gibt in der Oper oft Gelegenheit, sein virtuoses Können wie seinen Geschmack zu bewundern. An eigenen Arbeiten hat P. außer Transkriptionen für Flöte und Klavier, Orchesterstudien für Flöte, eine Flötenschule, Etüdenwerke und einen Führer durch die Flötenliteratur herausgegeben.

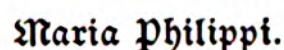
* **Prill, Karl,** Professor, hervorragender Geiger, geboren am 23. Oktober 1864 in Berlin, besuchte die kgl. Hochschule und wurde Schüler Joachims. P. bereiste schon als sogenannter Wunderknabe Deutschland, Rußland, Dänemark und Schweden, war später Sologeiger der Bilseschen Kapelle, dann Solist der Pawlowsk-Konzerte in Petersburg und von 1885—91 Konzertmeister und Dirigent in Magdeburg. 1891 bis 1897 erster Gewandhauskonzertmeister in Leipzig, folgte P. 1897 einem Ruf nach Wien als Konzertmeister der k. k. Hofoper und als Professor am Konservatorium. Das von ihm gegründete „Prill-Quartett" hat sich in kurzer Zeit zu künstlerischer Bedeutung entwickelt.

* **Prill, Paul,** Dirigent, Bruder des vorigen, geboren in Berlin, machte zuerst von sich reden als Kapellmeister der deutschen Oper in Rotterdam (1885—89). Dann zog ihn Pollini nach Hamburg. Seit 1892 wirkte er dort am Stadttheater; 1891 bis 1902 leitete er mit großem Erfolge die Nürnberger Oper. Später hat sich P., der als Dirigent sich durch große Vielseitigkeit ausgezeichnet, übrigens in Petersburg, Riga und Warschau auch das Konzertpodium betreten hat, eine geachtete Stellung als Zumpes Nachfolger an der Hofoper in Schwerin gegründet, die er 1906 verließ, um vorübergehend die Leitung des neuen „Konzertorchesters" in Berlin zu übernehmen. Ist jetzt Dirigent des Tonkünstler Orchesters (ehem. Kaim-Orchester) in München.

Puccini, Giacomo, Komponist, geboren in Lucca, studierte in Mailand unter Bazzini und Ponchielli. Er schrieb unter anderem eine Oper „Manon Lescault", die 1893 in Hamburg zur Aufführung kam, jedoch nicht die günstige Aufnahme fand wie das gleichnamige Werk Massenets. Mehr Erfolg hatte seine „Bohème", die zu gleicher Zeit mit der „Bohème" Leoncavallos (1897) bekannt wurde. P. hat außerdem eine Messe und Werke für Kammermusik veröffentlicht und gilt mit Recht als der originellste und technisch interessanteste unter den jüngeren Opernkomponisten Italiens. Ein früheres Werk, die „Willys", ist das deutliche Vorbild der Mascagni und Leon-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".




Maria Philippi.


Emil Pinks.

cavallo. P. lebt meist in Mailand. Seine jüngste Oper „Madame Butterfly" erlebte in London 1905, in Berlin 1907, erfolgreiche Aufführungen.

Puchat, Max, geboren am 8. Januar 1859 in Breslau, ein Schüler Fr. Kiels und der kgl. Hochschule in Berlin, wirkte als Dirigent in Hamm, Bielefeld und Paderborn. Von Paderborn aus, wo er als Musikdirektor lebte, leitete er auch die Kammermusiksoireen in Kassel. In neuerer Zeit ist er als Pianist auf Konzertreisen gegangen. P. schrieb die symphonischen Dichtungen „Euphorion", „Leben und Ideal" und „Tragödie eines Künstlers", ein interessantes Klavierkonzert in C-moll, eine Ouvertüre über ein nordisches Thema und eine „Fuga solemnis" für Orchester und Orgel. Von seiner Kammermusik sind die Sonaten in B-moll für Klavier und in D-dur für Violine, sowie ein Streichquartett in F zu nennen.

* **Pugno**, Raoul, französischer Klaviervirtuose und Komponist, geboren am 23. Juni 1853 in Montrouge bei Paris, wurde zuerst von seinem Vater unterrichtet und studierte dann auf dem Conservatoire, Klavier bei G. Mathias, Orgel bei Benoît, Komposition bei Ambroise Thomas. P., der bis 1901 Professor am Conservatoire war und Ritter der Ehrenlegion ist, lebt in Paris als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Musiker Frankreichs. Seit kurzem gehört er auch in Deutschland zu den beliebtesten Erscheinungen auf dem Konzertpodium. Eine bewundernswürdige virtuose und klare Technik, ein feuriger, hinreißender Vortrag und ein eigentümlicher Reiz seines Spieles haben ihm die Sympathien im Sturm erobert.

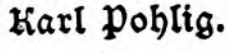
* **Pulvermacher**, Benno, Gesangspädagoge, Dirigent und Musikschriftsteller, geb. am 23. Juni 1862 in Berlin. Er wirkte 1880—1882 als Lehrer an der Neuen Akademie der Tonkunst zu Berlin (Professor Theodor Kullak), 1882—1887 als Operndirigent in Posen, Metz, Halle a. S. und Breslau. Seit 1888 ist P. als Gesangspädagoge in Breslau tätig, wo er in Gemeinschaft mit seiner Frau, der Kammersängerin Jettka Finkenstein, eine Gesangsschule leitet, aus der eine Anzahl Opern- und Konzertsänger und -Sängerinnen, sowie Gesanglehrer u. Lehrerinnen hervorgegangen sind. Unter den Werken P. sei erwähnt: „Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung", ein gesangspädagogisches Werk in 5 Teilen, das wegen seiner Bedeutung für die Register- und Tonbildung viel Anerkennung und Verbreitung gefunden hat.

* **Raabe-Burg**, Emmy, Sängerin und Gesanglehrerin, geb. am 2. Juni 1877 in Przemysl in Galizien, wurde zuerst zur Klavierspielerin ausgebildet von Mikuli, dem einstigen Schüler Chopins, und Anton Rubinstein. Schon mit 9 Jahren gab sie ihr erstes Konzert als Pianistin und reiste

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Karl Pohlig.





Bianca Pollini-Bianchi.

dann als Wunderkind umher, bis die Mailänder Gesangsmeister Pascholis-Souvestrè ihre Stimme entdeckten und sie für den Koloroturgesang ausbildeten. Ihre Engagements, Gastspiele und Konzerte haben sie über Brünn, Wien, Hamburg, Düsseldorf, Nürnberg, Berlin nach Amerika geführt. Gegenwärtig gastiert sie nur noch und hat sich in Berlin niedergelassen, wo sie eigene Liederabende gibt und sich mit Erfolg dem Beruf der Gesanglehrerin widmet. E. R. ist mit dem bekannten Schauspieler Eugen Burg vermählt.

Rachmaninoff, Sergei Wasiliewitsch, Komponist, Pianist und Dirigent, geb. am 20. März (2. April) 1873 im Gouvernement Nowgorod. Im Klavierspiel ein Schüler Silotis, studierte Komposition bei Tanaieff und Arensky am Moskauer Konservatorium. Konzertreisen führten ihn seit 1907 durch ganz Europa. 1909—10 auch durch Amerika. Seine Werke werden in Deutschland in letzter Zeit mehr und mehr geschätzt. R., der zu den Vertretern der jung-russischen Komponistenschule gehört, lebt in Moskau und ist dort Gehilfe des Präsidenten der Kaiserlichen Musikgesellschaft.

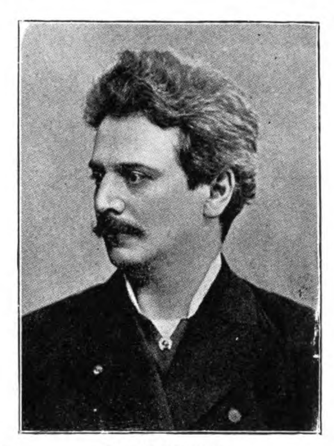
* **Rains**, Léon, Opernsänger, geb. am 1. Okt. 1870 in New York, wurde auf dem Nationalkonservatorium unentgeltlich ausgebildet, nachdem er eine Zeitlang Schauspieler gewesen war, und ging 1895 zu weiterem Studium nach Paris. Schon vorher war er als Konzert- und Oratoriensänger aufgetreten. 1896—99 war er an der Metropolitanoper seiner Vaterstadt in seriösen Baßpartien beschäftigt, die er in englischer, deutscher, französischer und italienischer Sprache sang; 1904 wurde er als Hagen zu den Bayreuther Festspielen und zu dem Wagnerzyklus in Covent Garden in London zugezogen; seit 1899 wirkte er als erster Bassist an der Dresdener Hofoper, die er 1910 verließ, um sich nur noch Gastspielen und Konzertreisen zu widmen. R., Kgl. sächsischer Kammersänger, lebt in Dresden.

* **Rappoldi-Kahrer**, Laura, berühmte Pianistin, kgl. sächsische Kammervirtuosin, geboren 14. Januar 1853 in Mistelbach bei Wien, war Schülerin des Wiener Konservatoriums (Klavierspiel: Prof. Dachs, Komposition: Dessoff) und studierte später bei Franz Liszt in Weimar, Adolf Henselt in Petersburg und Hans v. Bülow, dessen ganz besondere Wertschätzung sie genoß. Ihre Konzertreisen (mit ihrem Mann, dem berühmten Geiger Rappoldi, Amalie Joachim u. a.) erstreckten sich auf ganz Deutschland, Oesterreich, Schweiz, Rußland, England, Dänemark ꝛc. Frau R.-K., welche die Kaiserin von Oesterreich hatte ausbilden lassen, war ein besonders gern gesehener Gast an den Höfen Europas und ist vielfach ausgezeichnet worden. Sie lebt jetzt in Kopenhagen.

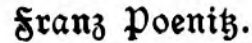
* **Reger**, Max, Hofrat, Prof., Dr., Komponist, geb. 19. März 1873 in Brand

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Franz Poenitz.



Dávid Popper.

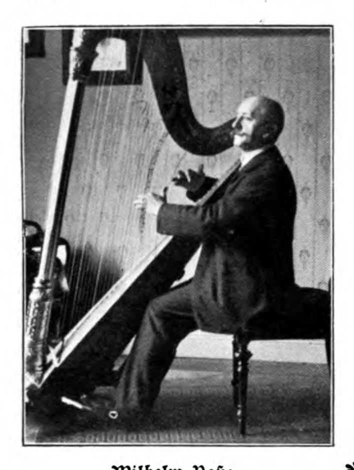
(bayer. Oberpf.), besuchte die Präparandenschule zu Weiden, um Lehrer zu werden und erhielt den ersten Klavierunterricht von seiner Mutter, später von A. Lindener; Harmonielehre und Orgelspiel lehrte ihn sein Vater, der selbst ein eifriger Musiker. 1889 bestand R. die Aufnahmeprüfung in das königl. Lehrerseminar zu Amberg, faßte aber zugleich auf Anraten H. Riemanns den Entschluß, Musiker zu werden. 1890 trat er in das Konservatorium zu Sondershausen, folgte im Herbst des Jahres seinem Lehrer Riemann nach Wiesbaden und übernahm dort bis 1896 den Unterricht im Klavier- und Orgelspiel und in der Theorie. Seit 1891 erschienen seine Kompositionen im Druck; zuerst Kammermusik- und Klavierwerke, später wendete sich R. dem Liede, der Chor- und Orgelmusik zu. Endlich hat er mit seiner „Sinfonietta" (1905), einer „Serenade" (1906) und den Variationen über ein lustiges Thema von Adam Hiller (1907) auch das Gebiet der Orchesterkomposition betreten. Erstaunlich ist die Fülle, der Ernst und die Bedeutung dessen, was der Komponist in jungen Jahren geschaffen hat. R. ist einer der eigenartigsten und dabei fruchtbarsten unter den jüngeren Komponisten. Seine Polyphonie ist reich und kühn, seine Harmonien bieten dem Ohre völlig Ungewohntes. Kein Wunder, daß R. von seinen Anhängern als ein neuer Messias auf den Schild gehoben wird, während der Mehrzahl seine Musik noch ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch ist. R., der auch „Beiträge zur Modulationslehre" veröffentlicht hat, wirkte mehrere Jahre in München als Lehrer für Komposition an der Kgl. Musikschule. Seit 1907 wirkte er, rüstig weiterschaffend, als Universitätsmusikdirektor in Leipzig, lebt aber jetzt in Meiningen, wo er zugleich Hofkapellmeister ist.

Rehfeld, Fabian, Violinvirtuose, geboren am 23. Januar 1842 in Tuchel (Westpreußen), war Schüler von Zimmermann und Grünwald in Berlin. Im Jahre 1868 wurde er kgl. Kammermusiker, 1873 Konzertmeister und ist als solcher bis vor kurzem an der Hofoper in Berlin tätig gewesen. Außerdem hat R. in Konzerten als Solist gewirkt und ist Direktor einer eigenen Akademie. Er ist ein hervorragender Musiker, der auch als Klavierspieler in Betracht kommt.

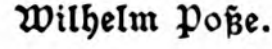
* **Reimers**, Paul Heinrich, Konzertsänger (Tenorist), geb. 14. März 1877 in Lunden (Norder-Dithmarschen), studierte bei Spengel in Hamburg, Georg Henschel in Schottland und Criticos in Paris. Die Weichheit und vorzügliche Schulung seines lyrischen Tenors verschafften ihm Erfolge in Deutschland, Holland und England. R. ist Mitglied des Grumbacher Vokalquartetts und lebt in Berlin.

Reinl, Josefine, Opernsängerin (Mezzosopran), geboren in Prag, war Schülerin des Opernsängers Lukes. Von Prag

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Wilhelm Poße.





Therese Pott.

aus kam sie über Würzburg, Königsberg und Düsseldorf nach Berlin, wo sie zuerst an einer Sommeroper im Belle Alliance-Theater die Aufmerksamkeit auf ihre ungewöhnlichen Stimmittel und ihre dramatische Begabung lenkte. 1894 wurde sie als Vertreterin hochdramatischer Soprane und Mezzosopran-Partien an das königl. Opernhaus engagiert, dem sie bis 1906 angehörte.

Remmert, Martha, Pianistin, geboren 1854 in der Nähe von Glogau, bildete sich in Berlin unter Th. Kullak und C. Tausig aus und wurde später Schülerin von Liszt, als dessen Interpretin sie sich einen angesehenen Namen machte. Seit 1873 unternahm sie häufige und weite Konzertreisen. M. R. lebt in Berlin als Leiterin der von ihr begründeten „Liszt-Akademie".

Renard, Marie, ausgezeichnete Bühnenkünstlerin, k. u. k. Kammersängerin, geboren am 18. Januar 1864 zu Graz in Steiermark. Ihre Lehrer waren Weinlich-Tipka in Graz und De Ruda in Berlin. Als Soubrette betrat M. R. 1882 die Bühne ihrer Vaterstadt, ging darauf an das Landestheater zu Prag und gehörte 1885—88 der Berliner Hofoper an. Hier trat sie in wichtigen Rollen, in denen ihr eine anmutige Persönlichkeit zu statten kam, als Sängerin und Darstellerin bedeutsam hervor. Seit 1888 war sie eines der angesehensten Mitglieder der Wiener Hofoper und hat sich u. a. als Vertreterin der Titelrolle in Massenets „Manon" ausgezeichnet. Nach ihrer Verheiratung mit dem Grafen Kinsky zog sie sich 1901 von der Bühne zurück.

Reszké, Edouard de, ausgezeichneter Baß-Bariton, geboren am 23. Dezember 1854 in Warschau, beabsichtigte sich der Landwirtschaft zu widmen. Auf Veranlassung seines Bruders bildete er seine ungewöhnlich schöne Stimme bei Stella und Alba in Mailand aus, studierte dann bei Coletti in Neapel und in Paris bei Sbriglia. Nachdem er in Italien debütiert hatte, trat er 1876 in Paris als Amonasro auf in der Premiere der Aida, die Verdi selbst dirigierte. Bis 1878 war er Mitglied des Théâtre Italien. Dann folgten Engagements nach London, Mailand, Turin, Genua, Triest und Lissabon. 1885—1889 gehörte er der Großen Oper in Paris an. 1893—1894 folgte er seinem Bruder nach Amerika und ist seitdem wie dieser sowohl in New York wie in London ein regelmäßiger und gefeierter Gast. R. domiliziert gleichfalls in Paris.

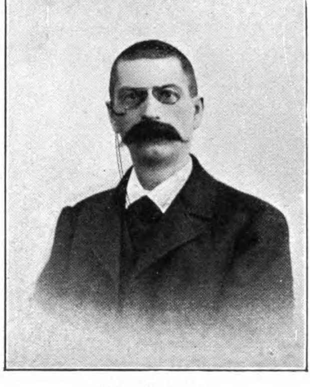
Reszké, Jean de, berühmter Tenor, Bruder des vorigen, geboren am 14. Januar 1850 in Warschau, studierte bei Ciaffei und in Venedig bei Cotogni, dem er nach London und Petersburg folgte. In London debütierte er 1875 als Bariton und wurde darauf an das Théâtre Italien in Paris engagiert. Nach erfolgreichen Gastspielreisen im Ausland kehrte er 1883

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Karl Prill.





Max Puchat.

nach Paris zurück und hier entdeckte Sbriglia den wahren Charakter seiner Stimme. Auf seinen Rat bildete R. seine Stimme zum Tenor um und betrat erst 1884 wieder die Bühne in der Premiere von Massenets „Hérodiade". Der Erfolg war glänzend und R. wurde an die Große Oper engagiert, der er bis 1889 angehört hat. In London sang R. unter Aug. Harris in der denkwürdigen season, die die Wiedererweckung der italienischen Oper bedeutete. Andere Kunstreisen führten ihn nach Madrid, Lissabon und Italien. 1893—1894 machte er eine Tournee durch Amerika und von da an galt er als der erste Tenor auf beiden Kontinenten. R. ist im wahren Sinne des Wortes ein Gesangskünstler. Sein Repertoire umfaßt die italienische wie die französische Oper und die Wagnerrollen, die er deutsch singt. R. domiziliert in Paris, singt aber auch abwechselnd in London, New York und Petersburg.

Reubke, Otto, Sohn des berühmten Halberstädter Orgelbauers Adolf R., geboren am 2. November 1842, studierte in Berlin unter Hans von Bülow und A. B. Marx. Er bildete sich zum virtuosen Klavier- und Orgelspieler aus und lebt in Halle a. S. als Universitätsmusikdirektor und Dirigent eines Gesangvereins. Ist aus dem Amt geschieden.

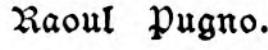
Reuß-Belce, Luise, Sopranistin, geboren am 24. Oktober 1863 in Wien, erhielt ihre Ausbildung in der Vaterstadt durch Professor Laufer und in Karlsruhe durch Kammersänger Plank. R.-B. ist großh. hessische Kammersängerin und wirkt jetzt, nachdem sie in Wiesbaden, London und Bayreuth tätig gewesen, als dramatische Sängerin in Karlsruhe.

* **Reuter**, Florizel von, Violinvirtuose, geb. 1892 in den Vereinigten Staaten, begann im frühesten Alter seine Begabung zu betätigen. Emile Sauret in London und César Thomson in Brüssel bildeten den Knaben aus, der, nachdem er noch ein Jahr bei Henry Marteau studiert hatte, schon mit 9 Jahren diplomiert wurde. Nachdem er als Wunderkind alle Länder bis nach Australien und den westindischen Inseln bereist hatte, kam er 1907 nach Deutschland. Eine Reihe von Konzerten gab Gelegenheit, das ungewöhnliche Können und den lebhaften Musiksinn festzustellen, der sich auch in einer bereits stattlichen Anzahl von zum Teil groß angelegten Werken für Geige und für Orchester (Symphonien, symphonischen Dichtungen), die Fl. v. R. selber zu dirigieren pflegt, überraschend bekundet.

Reznicek, N. E. von, der Sohn eines österreichischen Generals, geboren am 4. Mai 1860 in Wien, bezog nach Absolvierung des Gymnasiums die Universität von Graz. Bald wandte er sich von den wissenschaftlichen zu den künstlerischen Studien. Er ging nach Leipzig und wurde Schüler des dortigen Konservatoriums. Dann folgten Wanderjahre, in denen er als Kapellmeister

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Raoul Pugno.



Benno Pulvermacher.

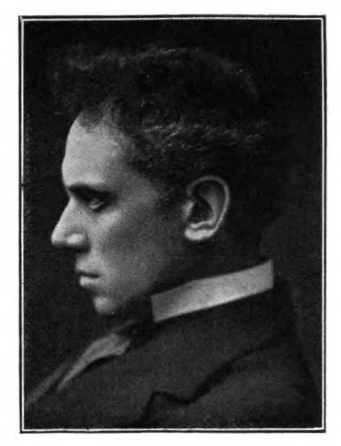
an den Bühnen von Zürich, Stettin, Jena, Bochum und Mainz praktische Kenntnisse erwarb, bis er sich in Prag niederließ. Hier hielt sich R. acht Jahre lang auf, wirkte als Militärkapellmeister und komponierte u. a. eine symphonische Suite, ein Streichquartett und drei Opern, die Manuskript blieben. 1895 trat der so Vorbereitete dann mit seiner „Donna Diana" an die Oeffentlichkeit. (In Italien, umgearbeitet 1908.) Was dieser komischen Oper bei ihrer Erstaufführung am 20. Dezember 1896 in Mannheim zu außergewöhnlichem Erfolge verhalf, war weniger die Erfindungsgabe des Komponisten, als seine feine und geistvolle Arbeit und nicht zum wenigsten die virtuose Behandlung des Orchesters, die originelle Wirkungen zu erzielen weiß. Eine spätere Oper (seine vierte) „Till Eulenspiegel" wurde 1903 in Berlin nicht ohne Bedenken aufgenommen. R., der inzwischen kürzere Zeit auch in Weimar tätig gewesen war, wurde im September 1896 als Hofkapellmeister an das Mannheimer Hof- und Nationaltheater engagiert. In dieser Eigenschaft funktionierte er bis 1899 auch als Leiter der musikalischen Akademien und ist mit Nachdruck und Erfolg, namentlich für die Neueren, eingetreten. Ein ernsteres, nicht uninteressantes Werk hat R. in seinem Requiem für Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester veröffentlicht, das zuerst (1894) in Prag aufgeführt wurde. Abgesehen von einer Symphonie in B bewegen sich seine späteren Kompositionen meist im Kammerstil, den R. auch für das Orchester anstrebt. Seine Kammer-Orchester-Abende, in denen er außer eigenen Werken vorwiegend Suiten, Serenaden und ähnliches aufführte, sind in dieser Hinsicht als bemerkenswerter Versuch zu betrachten. R. hat seinen ständigen Wohnsitz in Berlin. Den Winter 1907|8 war er als Kapellmeister in Warschau tätig, wo er den „Ring", den „Fliegenden Holländer", die Neunte Symphonie u. a. zur ersten Aufführung brachte.

Richter, Hans, Dr., geboren am 4. April 1843 in Raab (Ungarn), als Sohn des dortigen Domkapellmeisters Anton R., war noch sehr jung, als er nach Wien in das Löwenburgsche Konvikt kam, um hier den ersten Musikunterricht zu erhalten und zugleich die ersten Gymnasialklassen zu absolvieren. Die Zöglinge, zu denen einst Haydn, später Schubert gehört hatten, wurden als Chorknaben in der k. k. Hofkapelle verwendet. 1859, nach eingetretenem Stimmwechsel, setzte R. seine Studien auf dem Konservatorium fort. In der Theorie genoß er den gründlichen Unterricht Simon Sechters; als praktischer Musiker bildete er sich zum Hornvirtuosen aus, erwarb sich aber mit staunenswerter Vielseitigkeit auch auf allen übrigen Blas- und Streichinstrumenten eine nicht geringe Fertigkeit. Trotz dieser tüchtigen Kenntnisse und seiner universalen musikalischen Begabung führte R.

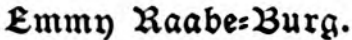
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Emmy Raabe-Burg.



Léon Rains.

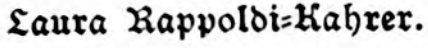


als Mitglied eines Vorstadtorchesters, dann der Hofkapelle, ein ziemlich verborgenes Dasein, bis er 1866 auf die Empfehlung Essers nach Luzern zu Richard Wagner kam, der gerade einen jungen Musiker zur Hilfe für die Fertigstellung seiner Meistersinger-Partitur suchte. R. leistete hier wie später bei der Bühneneinrichtung des Nibelungenringes so ausgezeichnete Dienste, daß er sich in hohem Grade das Vertrauen, ja die Freundschaft des Meisters erwarb. Von nun an ging R.s Lebensweg kräftig in die Höhe; seine Künstlerschaft aber blieb für immer mit dem Namen Wagner verbunden. 1867 half er als Solokorrepetitor und Chordirigent die erste Aufführung der „Meistersinger" in München vorbereiten, zur vollsten Zufriedenheit Wagners; zwei Jahre hindurch war er dann neben Bülow an der Münchener Bühne als Musikdirektor tätig. 1869 ging er nach Paris, darauf nach Brüssel, wo eine Aufführung des „Lohengrin" mit französischen Sängern seiner Direktionsbefähigung das ehrendste Zeugnis ausstellte. Nach längerem Aufenthalte bei Wagner in Triebschen wurde R. auf Anregung Liszts Kapellmeister und bald darauf Direktor der Nationaloper in Budapest. 1875 endlich erfolgte seine Berufung an die Wiener Hofoper, deren Zierde er lange Zeit hindurch gewesen ist. 1901 folgte er, unzufrieden mit den Wiener Verhältnissen, einem Rufe nach Boston. Den Höhepunkt in dem Schaffen R.s bildete wohl seine Leitung des „Nibelungenrings" in Bayreuth im Jahre 1876, als er das Riesenwerk zum ersten Male der Mitwelt vermitteln durfte. Außer in Wien und Bayreuth ist R. namentlich in England tätig gewesen, wo er schon seit 1877 — wiederum durch Wagner eingeführt — ein ständiger und hochangesehener Gast ist. Die von ihm geleiteten Konzerte werden nach ihm „Richterkonzerte" genannt und gehören zu den musikalischen Ereignissen Londons. In Wien hat R. seine geniale Begabung fast noch mehr als im Theater im Konzertsaal begründet, als Dirigent der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft. Namentlich als Interpret der Werke Beethovens und der modernen Meister, aber auch in der Wiedergabe Händelscher Oratorien wirkt R. durch das Großzügige seiner Auffassung bei aller Feinheit des Details, durch seinen Sinn für Klangschönheit und die meisterhafte Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten. Seine eigene musikalische Universalität kommt ihm dabei naturgemäß zu statten. R. ist mit Recht als einer der bedeutendsten Dirigenten gefeiert; er hat zahlreiche Auszeichnungen erfahren und ist Doktor der Universität Oxford. Bis 1900 war R. erster Kapellmeister der Hofoper und Dirigent der Konzerte der Philharmoniker in Wien; seitdem lebte er in Manchester und leitete dort bis vor kurzem die „Halle-Konzerte". Lebt seit 1912 in Bayreuth.

Riedel, Hermann, Kapellmeister,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Laura Rappoldi-Kahrer.



Max Reger.

geboren am 2. Januar 1847 in Burg bei Magdeburg, besuchte das Konservatorium in Wien und war Schüler von Josef Dachs und Dessoff. Nachdem er einige Zeit als Pianist konzertierend aufgetreten war, schlug er die Dirigentenkarriere ein. 1874 bis 1878 war R. Sologesangskorrepetitor an der Wiener Hofoper, 1878—1882 Hofmusikdirektor und seit 1882 Hofkapellmeister an der Oper in Braunschweig. Als Liederkomponist wurde er besonders durch seine Gesänge aus Scheffels „Trompeter von Säckingen" in weiteren Kreisen bekannt. Ist 1911 pensioniert worden.

* **Riemann, Hugo,** hervorragender Theoretiker und Musikschriftsteller, geb. am 18. Juli 1849 zu Großmehlra in Schwarzburg-Sondershausen, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater und Frankenberger in Sondershausen. R. studierte Jura, Philosophie und Geschichte auf den Universitäten Berlin, Tübingen und Leipzig, besuchte das Konservatorium in Leipzig und machte dann 1873 in Göttingen sein Examen als Dr. phil. Fünf Jahre war R. als Musiklehrer und Dirigent in Bielefeld tätig; 1878 habilitierte er sich als Privatdozent in Leipzig, wo er schon 1873 seine musikschriftstellerische Wirksamkeit als Referent des Leipziger Tageblattes begonnen hatte. R. war dann kurze Zeit in Bromberg tätig, 1881—90 am Konservatorium in Hamburg, vier Monate in Sondershausen, darauf am Konservatorium zu Wiesbaden, bis er 1895 als Dozent an die Leipziger Universität zurückkehrte. R. ist einer der fruchtbarsten und bedeutendsten Musikschriftsteller. In weitesten Kreisen ist sein „Musiklexikon" (1882, 5. Auflage 1899) als zuverlässiges Kompendium und Nachschlagebuch bekannt und geschätzt. Von seinen zahlreichen Schriften sind ferner zu nennen das „Handbuch der Harmonielehre" (1887), das „Lehrbuch des Kontrapunktes" (1888), die praktischen „Musikalischen Katechismen" (1888—91), „Geschichte der Musiktheorie" (1898), „Geschichte der Musik seit Beethoven" (1900), „Große Kompositionslehre" (1902) und vor allem das Lehrbuch der Phrasierung „Musikalische Dynamik und Agogik" (1884), in dem R., der auch auf dem Gebiete der Tonlehre eigene Wege eingeschlagen hat, eine völlig neue Theorie des musikalischen Vortrags und seiner graphischen Darstellung zu begründen und zu systematisieren versucht. R., der Ehrenmitglied der römischen Cäcilienakademie und der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" in Holland ist, hat auch Klaviermusik, Kammermusik und „Systematische Treffübungen für den Gesang" geschrieben.

* **Risler, Edouard,** hochbegabter französischer Pianist, geboren am 23. Februar 1873 in Baden-Baden. Er war Schüler des ausgezeichneten Pianisten Louis Diémer in Paris; später studierte er mit verschiedenen deutschen Musikern, Eug. d'Albert, Stavenhagen, Otto Leßmann u. a. und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Paul Reimers.



Josefine Reinl.

bildete sich auf diese Weise zu einem Künstler heran, der germanisches Wesen mit romanischem verbindet. In der sauberen Ausführung des Technischen und in der Richtung auf das Sinnliche seiner Kunst, die sich bei ihm in der Schönheit des Tones und seiner Abschattierung vom gewaltigsten forte bis zum feinsten pianissimo zeigt, ist R. echter Franzose; in der Neigung zur Nachdenklichkeit, in dem Bestreben, in seiner Auffassung in die Tiefe zu gehen (Beethoven) und sich einer romantischen Schwärmerei hinzugeben (Schumann), vermag er auch das deutscheste Gemüt zu befriedigen. Durch diese seltene Mischung sonst getrennter Vorzüge interessiert und bedeutet R. mehr als durch sein allerdings phänomenales Können, das ihn noch zuweilen zu jugendlicher Freude an virtuosen Kraftäußerungen fortreißt. R., der sich jedenfalls schon jetzt seine Stellung in der Kunstwelt gesichert hat, lebt in Paris.

* **Ritter**, Hermann, Violinist, geboren am 16. September 1849 in Wismar, ist der Erfinder der Viola alta und Virtuose auf diesem Instrument. Er studierte auf der Neuen Akademie der Tonkunst und an der Hochschule für Musik in Berlin und besuchte die Universität in Heidelberg. Professor Grünwald, Joseph Joachim und R. Wüerst waren seine Lehrer. R. war einige Zeit in der großherzogl. Hoftheaterkapelle in Schwerin tätig und konzertierte dann vielfach auf der von ihm erfundenen Viola alta. Er ist kgl. württ. Professor, großh. mecklenb. Kammervirtuos und seit 20 Jahren Dozent für Musikgeschichte und Lehrer an der kgl. Musikschule in Würzburg. 1876 berief ihn Richard Wagner zur Mitwirkung bei den Bühnenfestspielen nach Bayreuth. R. hat auch schriftstellerisch eine vielseitige Tätigkeit entfaltet; als Komponist schrieb er zahlreiche Studienwerke und Tondichtungen für sein Instrument.

* **Roeger-Soldat**, Marie, hervorragende Geigerin, aus Graz in Steiermark gebürtig, studierte auf der kgl. Hochschule für Musik in Berlin bei Joseph Joachim. In den Abonnementskonzerten der meisten Städte Deutschlands, Englands, Hollands u. s. w. ist sie als Solistin mit glänzendem Erfolge aufgetreten. Frau R.-S. ist eine der besten Schülerinnen Joachims; wie in die ruhige Größe des Tones und die kraftvolle Bogenführung ist in die Art ihrer musikalischen Auffassung viel von dem Geiste ihres Meisters übergegangen. R.-S. lebt in Wien und ist die Begründerin und intelligente Führerin eines Damenquartetts, das sich mit seinen Leistungen neben die ersten männlichen Kammermusikvereinigungen stellen darf.

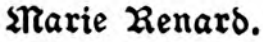
* **Röhr**, Hugo, Dirigent, geboren 13. Februar 1866 in Dresden, studierte Musik auf dem dortigen Konservatorium bei Franz Wüllner und Blaßmann. Seit 1888 war er an den Bühnen zu Augsburg,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Marie Renard.



Luise Reuß-Belce.

Prag, Breslau als Kapellmeister tätig, wurde 1892 I. Hofkapellmeister und Dirigent der Akademie in Mannheim und lebt seit 1896 als Hofkapellmeister in München.

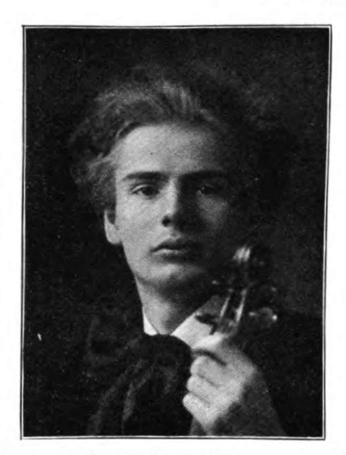
Röhr-Brajnin, Sophie, Gattin des vorigen, Sopranistin, war in den Jahren 1887—92 an der Berliner Hofoper, dann in Nürnberg und in Breslau als dramatische Sängerin mit Auszeichnung tätig. Sie lebt jetzt als Konzertsängerin und Gesanglehrerin in München.

Röntgen, Julius, Pianist und Komponist, Sohn des Konzertmeisters am Gewandhaus in Leipzig, geb. am 9. Mai 1855, war Schüler des Leipziger Konservatoriums und studierte bei Hauptmann, Richter und Reinecke. R. ist ein ausgezeichneter Klavierspieler und hat sich auch als Komponist durch eine Anzahl Kammermusikwerke, sowie durch Sonaten für Violine, Cello und Klavier einen geachteten Namen gemacht. R. ist Lehrer am Konservatorium zu Amsterdam. 1886 wurde er der Nachfolger Verhulsts in der Leitung der Konzertgesellschaft „Felix Meritis", die sich inzwischen aufgelöst hat.

* **Rooy**, Anton van, ausgezeichneter Baritonist, geboren am 12. Januar 1870 in Rotterdam, hat sich innerhalb zweier Jahre einen ersten Platz in der Musikwelt erobert. Ein Schüler Stockhausens, der mit ihm einen neuen Triumph seiner Gesangspädagogik feiert, kam v. R. 1897 nach Bayreuth und erregte als Wotan in den Festpielen solches Aufsehen, daß sein Ruf damit begründet war. Sein urkräftiges, männlich schönes Organ weist eine freie und edle Tonbildung auf; die Kunst der Kantilene, verbunden mit einer meisterhaften Sprachbehandlung, ermöglichen es dem Sänger, jeder Nüance des Ausdrucks gerecht zu werden und auch den Wagnerstil auf der Grundlage einer wahren Gesangskunst zu vertreten. Die Bedeutung v. R.s beruht außerdem in seinem künstlerischen Ernst und in der künstlerischen Reife, mit der er seine Rollen auch geistig bewältigt. Nach einem ehrenvollen Gastspiel an der Berliner Hofoper war v. R. 1898—99 in London und New York tätig, und wirkte im Sommer 1899 mit noch größerem Erfolge als Wotan und Hans Sachs bei den Bayreuther Festspielen mit, zu deren ständigen Genossen er fortab gehört. R. hat sich auf seinen Reisen als hochbedeutender Konzertsänger hervorgetan. v. R. lebt in Frankfurt a. M.

* **Rosé**, Arnold, ausgezeichneter Violinist, geboren am 24. Oktober 1864 in Jassy, studierte in Wien bei Professor Karl Heißler und hat auch hauptsächlich in Wien seinen Ruf als Geiger begründet. 1881 wurde er erster Konzertmeister an der Hofoper in Wien. In Bayreuth hat er sich mehrmals als erster Violinist an den Festspielaufführungen beteiligt. Weiteren Kreisen ist er bekannt als Begründer des nach ihm genannten berühmten Streichquartetts.

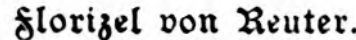
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Florizel von Reuter.



N. E. von Reznicek.



Rosenthal, Moritz, phänomenaler Klaviervirtuose, geboren am 18. Dezember 1862 in Lemberg. In Wien, wohin er sich zu seiner Ausbildung begab, wurden Mineli und Joseffy seine Lehrer. Bereits trefflich vorbereitet, ging er 1877 zu Liszt nach Weimar, folgte dem Meister nach Rom und studierte unter seiner Leitung bis 1885. Schon 1881 jedoch begann er öffentlich aufzutreten. Der Erfolg war ein sensationeller und wurde auf weiteren Konzertreisen — R. war zu wiederholten Malen in Amerika — stetig gesteigert. 1890 erregte er in Berlin, Leipzig und Hamburg Aufsehen durch die ausdauernde Kraft und verblüffende Sicherheit seiner Technik R. ist aber auch ein intelligenter Musiker, ein Meister des Anschlags und des Pedalgebrauchs. Er hat Klavierstücke eigener Komposition veröffentlicht und Transskriptionen, die größtenteils für den eigenen Konzertgebrauch entstanden sind. R. lebt meist in Italien.

* **Rothauser,** Therese, Mezzosopran, ist aus Budapest gebürtig und erhielt dort ihre künstlerische Ausbildung durch die Professoren E. Bellovich und Ujhazy. Von Leipzig aus, wo sie 1887 bis 1889 tätig war und auf ihre Stimme und dramatische Begabung die Aufmerksamkeit lenkte, kam sie an das Berliner königl. Opernhaus, dem sie noch heute als vielseitig verwendbares und beliebtes Mitglied angehört. Th. R. ist nicht nur eine tüchtige, stimmbegabte Sängerin, sondern auch eine äußerst gewandte Darstellerin. Auf Gastspielen an auswärtigen großen Bühnen hat sie sich besonders in ihren Hauptrollen Carmen, Mignon, Djamileh ꝛc. rühmliche Erfolge errungen, die ihren Ruf verbreitet haben.

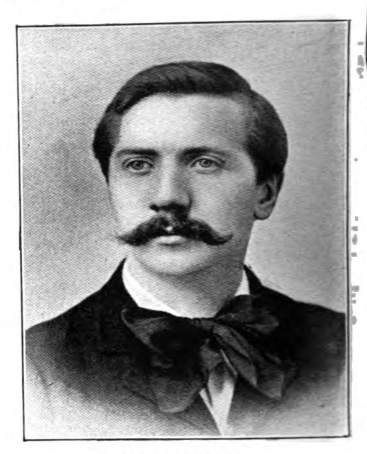
* **Rothmühl,** Nikolaus, Tenorist, geboren am 24. März 1857 in Warschau, studierte Gesang bei Gänsbacher in Wien. Von Dresden aus, wo er zuerst am Hoftheater engagiert war, kam er an die Berliner Oper und entwickelte sich bald zu einem hervorragenden Mitglied des Ensembles. Seine Beschäftigung wurde immer vielseitiger und nach Niemanns Abgang fielen ihm Rollen wie Raoul und Florestan zu, in denen er der Ausdrucksgewalt seines Vorgängers mit Erfolg nachstrebte. Nebst seiner glänzenden stimmlichen Begabung waren es sein gesangtechnisches Können und sein musikalisch geschmackvoller Vortrag, der seinen Leistungen sowohl auf dem lyrischen, wie auf dem heroischen Gebiete, im Oratorium wie auf der Bühne erhöhten Wert gaben. R. hat als Gast in ganz Deutschland, in Schweden, Holland, Belgien und Amerika gesungen, war in Stuttgart ein hervorragendes Mitglied des Hoftheaters und lebt jetzt in Berlin als Leiter der Opernschule des Sternschen Konservatoriums und als gerngesehener Gast auf der Bühne des Westens. R. ist kgl. Kammersänger.

* **Rottenberg,** Ludwig, Dr., Kapell-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Hugo Riemann.



Edouard Risler.

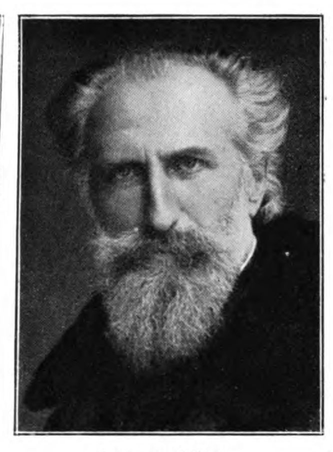
meister, geboren am 11. Oktober 1864 in Czernowitz in der Bukowina. Während seiner Gymnasialzeit empfing er Unterricht im Klavier und Violinspiel vom Direktor Hrimaly und studierte später in Wien bei Robert Fuchs und Mandyczewski Theorie. Er trat zuerst als Klavierspieler auf, namentlich in den Konzerten von Gustav Walter, Hermine Spies und Alice Barbi, wurde im Jahre 1888 Dirigent des Orchestervereins der „Gesellschaft der Musikfreunde“ und wirkte 1891 und 1892 als erster Kapellmeister am Stadttheater in Brünn. Von hier aus wurde er auf Empfehlung von Brahms als erster Opernkapellmeister und Dirigent der Opernhauskonzerte nach Frankfurt a. M. berufen.

Rudorff, Ernst, Professor, Sohn des Professors der Jurisprudenz R. an der Berliner Universität, geb. am 18. Jan. 1840, wurde im Alter von zwölf Jahren Schüler Bargiels im Klavierspiel. Nach absolviertem Abiturientenexamen setzte er 1859 seine musikalischen Studien auf dem Leipziger Konservatorium fort, nachdem er kurze Zeit in Berlin die Universität besucht hatte. Moscheles und Reinecke waren dort seine Klavierlehrer, Rietz und M. Hauptmann unterwiesen ihn in der Komposition. R. trat als Begleiter Stockhausens, auch mehrfach als Dirigent an die Oeffentlichkeit. 1865 nahm er eine Lehrerstelle am Kölner Konservatorium an; seit 1868 ist er als erster Lehrer und Direktor der Klavierabteilung an der kgl. Hochschule in Berlin tätig. 1880—90 war er Direktor des Sternschen Gesangvereins. R. ist einer der gebildetsten und feinsinnigsten lebenden Musiker. In seinem eigenen Schaffen, in dem dieselbe Mischung von zarter Zurückhaltung und idealer Begeisterung herrscht, die den Menschen charakterisiert, gehört R. zu den Epigonen der Schumannschen Richtung. Eine Symphonie in B, die Ouvertüren zu Tiecks „Märchen vom blonden Eckbert“ und „Otto der Schütz“, die „Romantische Ouvertüre“, eine Serenade und Variationen für Orchester, „Der Aufzug der Romanze“, Werke voll romantischer Stimmung und von außerordentlich feiner Struktur, sind weiteren Kreisen bekannt geworden. R., der auch schriftstellerisch tätig war und als Herausgeber (z. B. der Euryanthen-Partitur), hat außerdem Chorlieder, Lieder für eine Stimme und Klavierstücke geschrieben. Er ist Mitglied des Senats der Akademie der Künste und Ritter hoher Orden.

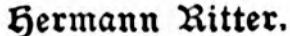
* **Rückbeil-Hiller**, Emma, königl. württemb. Kammersängerin in Stuttgart, geb. in Ulm, genoß erst den Unterricht von Professor Sittard und vollendete ihre Studien unter Leitung des Kammersängers Hromada in Stuttgart. Sie ist eine ausgezeichnete Konzertsängerin, deren Repertoire vornehmlich Werke von Bach, Händel, Schumann, Brahms, Schubert und Hugo Wolf umfaßt.

Rüfer, Philipp Barthólomé, Pro-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Hermann Ritter.





Marie Roeger-Soldat.

fessor, geboren am 7. Juni 1844 in Lüttich, Sohn eines deutschen Organisten, studierte auf dem Konservatorium seiner Vaterstadt und bildete sich zugleich zum Klaviervirtuosen und Komponisten aus. 1869—71 war er Musikdirektor in Essen, kam dann nach Berlin und war nacheinander als Lehrer am Sternschen Konservatorium und der Kullakschen Akademie der Tonkunst tätig. Von 1881 ab gehörte R. längere Zeit dem Konservatorium Philipp Scharwenkas an. Von seinen Werken sind eine Symphonie in F, verschiedene Kammermusiken (Streichquartett, Trio, Violinsonate 2c.) und die Opern „Merlin" und „Ingo" bekannt geworden. „Merlin" hatte, trotzdem er zu gleicher Zeit wie die gleichnamige Goldmarksche Oper erschien, einen bedeutenden Erfolg (Berlin 1887). R. steht darin stark unter dem Einflusse Wagners und wirkt durch rege, farbenfreudige Phantasie und künstlerischen Ernst. R. lebt schaffend und lehrend in Berlin und ist Mitglied des Senats der Kgl. Akademie der Künste.

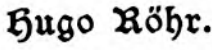
* **Ruegger**, Elsa, talentvolle, junge Violoncellistin, geb. am 6. Dezember 1881 in Luzern in der Schweiz, genoß in Brüssel, wohin sie mit ihrer Familie in frühester Kindheit übersiedelte, am kgl. Konservatorium den Unterricht von Professor Eduard Jacobs und von Anna Campowsky, einer ausgezeichneten Geigerin. Im Alter von 13 Jahren verließ sie mit den höchsten Preisen das Institut und begann ihre Künstlerlaufbahn, die sie durch ganz Deutschland, Belgien, die Schweiz, nach Paris, London, Petersburg, Amsterdam u. s. w. führte. Im März 1899 konzertierte sie mit großem Erfolge in Berlin. E. R. interessiert durch ihren sinnigen, musikalischen Vortrag, der die Virtuosität nirgends als Selbstzweck hervortreten läßt.

Rünger, Julius, Baritonist, geb. am 26. Juli 1874 zu Hollics in Ungarn, bildete sich am Prager Konservatorium zum Dirigenten und Organisten aus. Den Sänger in ihm entdeckte Angelo Neumann, auf dessen Rat er bei Prof. Vogel in Prag und Gianinni in Mailand studierte. Von Prag kam er an die Theater von Zürich, Essen, Mainz, Stuttgart, Elberfeld, Magdeburg, Berlin (Komische Oper) und ist jetzt an der Volksoper in Wien tätig. Ueberseeische Tourneen führten ihn nach Südamerika, Indien, Australien, wo er 1906 in Melbourne zuerst den Wotan in deutscher Sprache sang. R. ist auch Komponist von Liedern, Messen und Orchesterstücken.

* **Rüsche-Endorf**, Cäcilie, Opernsängerin (Sopran), geb. 8. April 1873 in Dortmund, wurde von Prof. Knudson am Kölner Konservatorium und von Alberto Selva in Mailand ausgebildet. Von Köln, wo sie sich einen Namen als Jugendlich-Dramatische gemacht, kam sie an das Hoftheater in Hannover, dem sie jetzt als geschätztestes Mitglied angehört. 1906 und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Hugo Röhr.



Anton van Rooy.

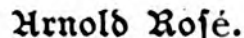
1908 wirkte sie in den Bayreuther Festspielen mit.

* **Ruthardt**, Julius, Kapellmeister, geb. am 13. Dez. 1841 in Stuttgart, bildete sich in seiner Vaterstadt unter Karl und Wilhelm Häser und Pezold zu einem tüchtigen Violinisten und Musiker aus. Ein weiteres Studium in Paris bei Halévy, Fontana, Alard und Duprez (Gesang) erweiterte und vertiefte seine künstlerischen Anschauungen. R. wurde darauf Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle und war dann als Kapellmeister tätig in Königsberg, Riga (1871—1882), Leipzig, Bremen (1885—98), in den Sommermonaten 1884—94 an der Krollschen Bühne und im Winter 1898—99 an der Oper des Westens in Berlin. Ein Augenübel zwang ihn, seine Wirksamkeit aufzugeben, in der er sich als gewandter Dirigent und guter Musiker einen Namen gemacht hat.

* **Safonoff**, Wassily von, Rußlands berühmtester Dirigent, geb. am 25. Jan (6 Febr.) 1852 im Kosakendorf Istschéry im Terekschen Gebiet (Kaukasus), war 1880 bis 1885 Lehrer am Petersburger Konservatorium, 1885—89 Professor am Moskauer Konservatorium, 1889—1905 Direktor des Konservatoriums und Dirigent der Kaiserlichen Musikgesellschaft in Moskau. 1905 bis 1909 leitete er die Konzerte der New York Philharmonic Society und erschien von da an als gefeierter Gastdirigent in fast allen Hauptstädten Europas. S. ist Kaiserl. russischer Professor, Exzellenz, Ehrenmitglied der Kaiserl. russischen Musikgesellschaft und anderer Institutionen Rußlands und des Auslandes, Ritter des hohen St. Annenordens I. Klasse usw. Lebt im Winter in Petersburg, im Sommer in Kislowodska im Kaukasus.

* **Saint-Saëns**, Camille, wohl der bedeutendste lebende Tonsetzer Frankreichs, geboren am 9. Oktober 1835 in Paris, verdankte, wie fast alle jüngeren Talente, seine Ausbildung dem Pariser Conservatoire. Studierte Klavier unter Stamaty, Orgel unter Benoit, Komposition unter Halévy. Als Orgelspieler errang er den ersten Preis. Von 1855 ab bekleidete S. die Stelle eines Organisten, erst an St. Merry, dann an St. Madeleine: schon in den 60er Jahren jedoch gab er diese Tätigkeit auf und widmete sich, von Konzertreisen abgesehen immer in Paris lebend, hauptsächlich der Komposition. S. erregte gleiches Aufsehen durch sein Orgel-, wie durch sein Klavierspiel, in dem sich eine großzügige Darstellungsart mit einer sauberen, höchst virtuosen Technik verbindet. Besonders entwickelt ist seine Gabe des Vomblattspielens, von der er u. a. in Bayreuth staunenswerte Proben abgelegt haben soll. Unter seinen Werken waren es die symphonischen Dichtungen „Phaëton", „Rouet d'Omphale" und „Danse macabre" (Totentanz), die ihn auch in Deutschland schnell berühmt machten. S. zeigt sich darin als eine originelle, phantasiereiche





Arnold Rosé.



Therese Rothauser.

Natur und ein glänzendes Orchestrationstalent. Was seiner Gesamterscheinung den Stempel aufdrückt, ist der Zusammenhang seiner durchaus modern empfundenen romantischen Kunst mit den Traditionen der klassischen, speziell der deutschen Tonmeister (Bach). Den Esprit hat er mit vielen seiner Landsleute gemein; die Tiefe und die Meisterschaft im Formalen stellen ihn an ihre Spitze. S. hat bis jetzt elf Opern geschrieben, die zum Teil zu den Schätzen des modernen Repertoires der Pariser Oper zählen („Samson und Dalila", „Henri VIII", „Ascanio", „Les Barbares" (1902), „Helena" (1905), „Die Ahnen (1907) ꝛc.; außerdem drei Symphonien, fünf Klavierkonzerte, drei Violin- und ein Violoncellkonzert, wertvolle Kammermusik (Quintette, Quartette, Trios und Duos), eine Messe, ein Requiem, das Oratorium „Le Déluge", die Kantat „La Lyre et la Harpe", die erwähnten symphonischen Dichtungen, Orchestersuiten und zahlreiche Stücke für Orchester, Klavier, Orgel und Gesang. Sehr geistreich sind seine Transkriptionen fremder Werke.

Sandberger, Adolf, Musikhistoriker und Komponist, geboren am 19. Dezember 1864 in Würzburg, besuchte die Musikschulen seiner Vaterstadt und Münchens, wo Meyer-Olbensleben und Rheinberger seine Lehrer waren, und studierte an den Universitäten von München und Berlin (unter Spitta) Musikgeschichte. 1887 promovierte er zum Dr. phil., unternahm eine zweijährige Studienreise ins Ausland und wurde 1892 Kustos der musikalischen Abteilung der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Ein Jahr später habilitierte er sich als Privatdozent. S. hat sich in Liedern, Chören, Klavier- und Orchestersachen als talentvollen Komponisten gezeigt. Seine Bedeutung als Musikschriftsteller ist hauptsächlich durch seine Forschungen über Orlando di Lasso festgestellt, von dessen Werken S. eine monumentale Gesamtausgabe veranstaltete.

* **Sanderson,** Lillian, Altistin, geboren in Sheboygan im Staate Wisconsin in Amerika. Sie ist eine der talentvollsten Schülerinnen Stockhausens, bei dem sie in Frankfurt a. M. studierte, und lernte ihrem Meister manches in der Kunst des Vortrags ab. Diese eminente Gestaltungskraft, die sie von der dramatischen Szene bis zum schlichtesten Liede bewährt, verbunden mit dem Timbre ihrer im Umfang begrenzten, aber weichen und sympathischen Stimme, verschafften ihr, wo sie auftrat, lebhafte Erfolge. L. S. hat sich besonders um die Verbreitung der Bungertschen Lieder verdient gemacht. Sie konzertierte außer in Deutschland in Rußland, Skandinavien und England und lebt jetzt in Dresden als Gattin des Malers und Radierers Richard Müller.

* **Sandow,** Eugen, königl. Kammermusiker, Violincellist, geb. am 11. Sep-



Nikolaus Rothmühl.



Ludwig Rottenberg.

tember 1856 in Berlin. Den ersten Unterricht empfing er von dem kgl. Kammermusiker Adolf Rohne, später studierte er bei Wilhelm Müller an der kgl. Hochschule zu Berlin, wo er auch seine allgemeine musikalische Ausbildung vollendete. S., der seit 1879 der Hofkapelle als kgl. Kammermusiker angehört, tritt auch solistisch wie als Ensemblespieler erfolgreich in Konzerten auf.

* **Sandow-Herms**, Adelina, Gattin des vorigen, geboren am 14. Oktober 1862 in Friesack, erhielt ihre Ausbildung im Gesange in Berlin durch Frau Dr. Breiderhoff (kgl. Hochschule) und durch Oskar Eichberg. Sie hat sich im Konzertsaal einen geachteten Namen gemacht als geschmackvolle Musikerin und durch ihre feine stimmungsvolle Kunst des Liedervortrags. Ihre kleine, vornehme Stimme ist technisch vorzüglich ausgebildet. A. S.-H. machte sich durch Konzertreisen in ganz Deutschland bekannt; in Wien und Budapest hatte sie besondere Erfolge. Sie lebt als Sängerin und Lehrerin in Berlin und ist Ehrenmitglied des Berliner Tonkünstlervereins.

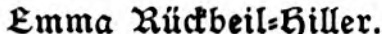
* **Saenger-Sethe**, Irma, Geigenkünstlerin, geboren am 28. April 1876 in Brüssel. Ihre Mutter leitete ihre ersten musikalischen Studien, dann übernahm Ottomar Jockisch in Brüssel die Fortbildung. Vorübergehend genoß die neunjährige Geigerin auch die Unterweisung August Wilhelmys und wurde dann schließlich auf dem Brüsseler Konservatorium Schülerin Eugène Ysayes. Nach einem Jahr gewann sie bereits den ersten Preis, blieb aber noch bis 1894 bei ihrem Meister, den sie in seinen Stunden sogar zuweilen vertrat. In London begann S.-S. 1899 ihre Künstlerlaufbahn und fand von da ab, wo sie erschien, in England, Irland, Belgien, Rußland und Deutschland lebhafte Anerkennung. Ihr Spiel ist meisterlich und interessant, von einem reinen Musiksinn und starkem Temperament geleitet. Seit ihrer Verheiratung mit Dr. Saenger lebt die Künstlerin in Berlin.

* **Sapellnikoff**, Wassily, Professor, einer der hervorragendsten russischen Pianisten. ist am 4. November 1871 in Odessa geboren. Im Klavierspiel waren Louis Brassin und Anton Rubinstein seine Lehrer, in der Theorie Anatol Liadoff. Seitdem S. 1889 unter Tschaikowskys Leitung in Hamburg gespielt, ist er in Deutschland so gut wie in Rußland bekannt. Auch in England, Frankreich, Holland, Schweden, Dänemark, Schweiz, Italien und Spanien genießt er berechtigtes Ansehen. In seinen Konzerten hat er nicht nur als Pianist, sondern auch als Orchesterleiter Erfolge zu verzeichnen. S., Ritter vieler Orden und Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft von London, lebt seit kurzem in Berlin.

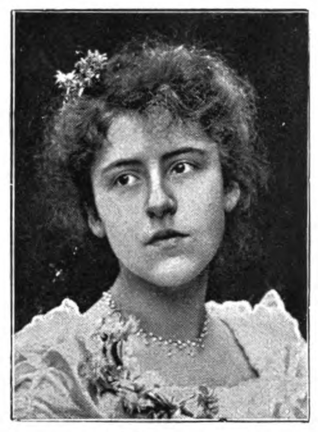
* **Sauer**, Emil, königl. sächs. Kammer-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Emma Rückbeil-Hiller.



Elsa Ruegger.

virtuos und fürstl. bulgarischer Hofpianist, geb. am 8. Oktober 1862 in Hamburg. Den ersten Klavierunterricht erteilte ihm seine Mutter, während er in der Theorie von F. A. Riccius in Hamburg unterwiesen wurde. S. ging zur Fortsetzung seiner Studien nach Moskau zu Nikolai Rubinstein und vervollkommnete sich schließlich bei Liszt in Weimar zu einem Pianisten, der namentlich nach der technischen Seite hin gerechtes Aufsehen erregte. S. begann eine Virtuosenlaufbahn, die ihn in alle Teile der Welt geführt hat. Längere Zeit in Dresden ansässig, folgte S. 1902 einem Rufe nach Wien als erster Lehrer der Klavierklassen am Konservatorium. Diese Stellung verließ er 1907. Von eigenen Kompositionen verdienen zwei schwierige Klavierkonzerte und eine Sonate in D besondere Erwähnung.

* **Sauret,** Emile, französischer Violinkünstler, geboren am 22. Mai 1852 in Dun le Boi (Cher). Den Konservatorien in Paris und Brüssel verdankt S. seine Ausbildung; in Brüssel war Bériot sein Lehrer. Seit 1866 konzertierte S. in Deutschland und hier wie anderwärts hat sein virtuoses Spiel Begeisterung wachgerufen. In Berlin war er während eines Jahres Lehrer am Kullakschen Konservatorium. S. ist ein Geiger von großem Tonreiz, der in seiner glatten und sorgfältigen Technik am reinsten die französische Schule verkörpert und in dessen künstlerischer Auffassung gleichfalls die romanische Empfindungsart vorwaltet. Als Komponist hat S. sich mit einem Violinkonzert (G-moll) und einigen Solostücken für Violine betätigt.

Schalk, Franz, Dirigent, geboren in Wien, studierte auf dem dortigen Konservatorium. Seine Hauptlehrer waren Hellmesberger (Violine) und Anton Bruckner (Komposition), zu dem er in einem sehr innigen und vertrauten Verhältnis stand. Auf Bruckners Rat wendete sich Sch., der ursprünglich Geiger war, der Dirigentenlaufbahn zu und wirkte zunächst in Graz, später in Prag, als erster Kapellmeister an den dortigen Opern, in Prag auch als Dirigent der philharmonischen Konzerte. Nach einem erfolgreichen Probespiel wurde er für die Königliche Oper in Berlin verpflichtet, der er seit 1899 kurze Zeit als Kapellmeister angehörte. Im Frühjahr 1898 dirigierte Sch. in London im Covent Garden und als Nachfolger Anton Seidls im Metropolitan Opera House in New York die deutsche Oper. In Amerika war er der erste, der den „Ring des Nibelungen" vollständig und im Zusammenhang zur Aufführung gebracht hat. Sch. ist jetzt Kapellmeister an der Hofoper in Wien.

* **Scharwenka,** Philipp, geboren am 15. Februar 1847 in Samter, Prov. Posen, erhielt wie sein Bruder Xaver (s. d.) seine Ausbildung auf der „Neuen Akademie der Tonkunst" Theodor Kullaks. Er lebt als

* Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Cäcilie Rüsche-Endorf.



Julius Ruthardt.

Musiklehrer und Komponist in Berlin und ist Direktionsmitglied des „Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums". Sch. hat die dramatische Kantate „Sakuntala" veröffentlicht, eine Symphonie in D-moll, ein Violinkonzert, ein vortreffliches Trio für Klavier, Violine und Violoncell (in Cis-moll), verschiedene Tondichtungen für Orchester, Kammermusik (darunter eine Violasonate), Klavierstücke und Lieder.

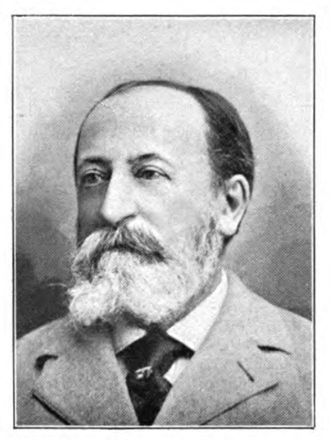
* **Scharwenka**, Xaver, Bruder des vorigen, geboren am 6. Januar 1850 in Samter, Provinz Posen, wurde auf der „Neuen Akademie der Tonkunst" in Berlin im Klavierspiel Schüler Kullaks und in der Theorie R. Wüersts ausgebildet. 1868 trat er als Lehrer in das Institut. Gleich bei seinem ersten Auftreten in der Singakademie in Berlin hatte Sch. einen großen Erfolg, der ihm hier wie auf seinen Kunstreisen treu blieb. Er gab seine Lehrerstelle bei Kullak auf und gründete ein eigenes Konservatorium, das bald mit dem Klindworthschen vereinigt wurde. Nach mehrjährigem erfolgreichen Wirken in Amerika als Pianist, Lehrer und Dirigent kehrte Sch. 1899 an die Stätte seiner alten Tätigkeit zurück. Auch als Komponist erfreut er sich eines guten Rufes. Seine Werke sind voll Geist und Temperament und von großer formaler Gewandtheit. Hervorzuheben sind drei Klavierkonzerte mit Orchester und eine Symphonie in C-moll, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder und „Mataswintha", große Oper in 3 Akten. Sch. ist k. k. österreichischer Hofpianist.

* **Schauseil**, Wally, treffliche Konzertsängerin, in Düsseldorf geboren, studierte zuerst bei Lindhult in Köln, dann bei Stockhausen, der Marchesi und Lamperti (Mailand) und erwarb sich eine vielseitige gesangliche Ausbildung, die sie in Konzerten und Oratorienaufführungen namentlich in den achtziger Jahren erfolgreich verwendete. Ihre Stimme, die sich am meisten für den Ausdruck des Zarten und Anmutigen eignet, fiel durch die große Reinheit und Weichheit des Tones auf. Im Leipziger Gewandhaus, in Berlin und Köln sowie im Ausland, besonders in Holland, war W. Sch. ein häufiger, gern gesehener Gast. Sie war dann in Düsseldorf mit Erfolg pädagogisch tätig und wurde 1904 Lehrerin für Sologesang am Konservatorium in Köln. Diese Stellung gab sie auf und erteilt jetzt nur noch Privatunterricht. — Sie ist eine der wenigen Vertreterinnen der alt-italienischen Schule.

* **Scheidemantel**, Karl, Baritonist, geboren am 21. Januar 1859 in Weimar, besuchte das Lehrerseminar seiner Vaterstadt und machte Gesangsstudien bei Bodo Borchers. 1878 debütierte er am Weimarer Hoftheater und verblieb hier, bis er 1886 an die Hofoper in Dresden, die Stätte seiner jetzigen Wirksamkeit, engagiert wurde. Die Ferienmonate hatte er in den Jahren 1881—83 benützt, um in Frankfurt a. M.

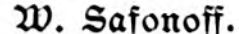
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





W. Safonoff.

Camille Saint-Saëns.



noch die Unterweisung Stockhausens zu genießen. 1866 sang er in Bayreuth mit Erfolg den Amfortas und hob dadurch sein Ansehen noch bedeutend. Sch. tritt auch als Oratorien- und Liedersänger auf. Seine urkräftige, quellende und wohllautende Stimme und der dramatisch belebte, tiefempfundene Vortrag sichern seinen Darbietungen einen ungewöhnlichen Eindruck. Sch. ist großherzogl. und kgl. sächsischer Kammersänger und zog sich 1912 ins Privatleben zurück.

* **Scheinpflug**, Paul, Komponist, geb. 10. Sept. 1875 in Loschwitz bei Dresden, studierte am dortigen Kgl. Konservatorium unter Dräseke (Komposition) und Rappoldi (Violine). Nachdem er eine Hauslehrerstelle in Südrußland bekleidet hatte, ging er nach Bremen und wirkte dort 1900 bis 1909 als Konzertmeister der Philharmonischen Gesellschaft. Jetzt lebt er in Königsberg als Kapellmeister, Direktor der Musikalischen Akademie und des Musikvereins. Verfasser von: Klavierquartett Es-dur (Basel 1903), Frühlingssymphonie (Dresden 1907) u. a.

* **Scherres-Friedenthal**, Flora, Klaviervirtuosin, geboren am 1. April 1863 in Warschau, erhielt ihre Ausbildung auf dem kaiserl. Konservatorium in Moskau bei Nikolai Rubinstein. Bei ihrem Austritt aus dem Konservatorium wurde sie für ihre Leistungen mit der großen, silbernen Medaille ausgezeichnet. Sie imponierte als junge Debütantin durch den Glanz und die Kraft ihrer Technik, hat sich aber später auch zu einer musikalisch vielseitigen Künstlerin entwickelt. Ihre Konzertreisen führten sie nach Polen, Deutschland und der Schweiz, sowie nach Belgien, Holland und Rußland. Im Jahre 1887 verheiratete sie sich mit dem Landschaftsmaler Professor Karl Scherres und lebt seitdem in Berlin. Widmet sich jetzt hauptsächlich dem Lehrfach.

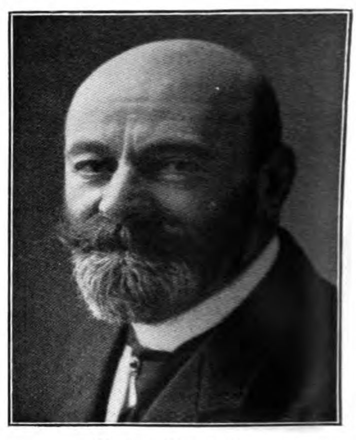
Scheuten, Heinrich, Tenor, Konzert- und Opernsänger, geboren am 26. Januar 1866 in Köln, studierte in seiner Vaterstadt bei Prof. Benno Stolzenberg und wurde nach kurzer Wirksamkeit an der Bühne Hofopernsänger in Hannover. Dreimal war er Mitwirkender in Bayreuth.

* **Schillings**, Max, Professor, wurde am 19. April 1868 in Düren (Rheinland) geboren. Seine Mutter, aus der Familie des Dichters Brentano, unterstützte frühzeitig seine musikalischen Neigungen. Während er das Gymnasium in Bonn besuchte, erhielt er Unterricht im Violin- und Klavierspiel, in Theorie und Komposition durch Musikdirektor Brambach und Professor von Königslöw. Abgesehen von einer kurzen Tätigkeit als Repetitor und Bühnendirigent in Bayreuth während des Sommers 1892, widmete sich Sch. ganz seinen Studien und Arbeiten. In München bezog der nach umfassender Bildung Strebende die Universität und hörte juristische und philosophische Collegia. Bereits 1890 hatte er die

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Lillian Sanderson.



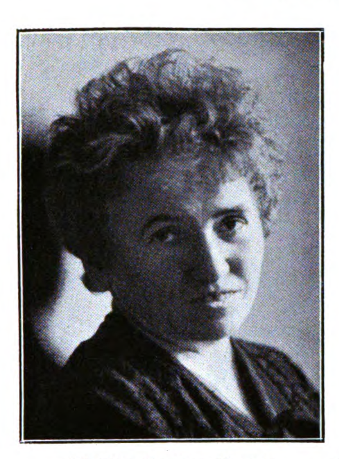
Eugen Sandow.

Komposition eines Musikdramas begonnen, zu dem ihm Graf Sporck das Buch geschrieben. Es war die „Ingwelde“, der Felix Mottl durch die Erstaufführung in Karlsruhe (1894) den Weg in die Oeffentlichkeit bahnte, und die bald allerorten von dem jungen Tonsetzer reden machte. In dieser, für ein Erstlingswerk geradezu genialen Schöpfung steht Sch. zwar vollständig im Banne des Bayreuther Meisters; wie er sich aber dessen Stil und Technik zu eigen gemacht hat, ist an sich schon merkwürdig, und in der vornehmen Melodik, in der geistvollen thematischen Arbeit und Instrumentierung zeigt sich eine Erfindungskraft, eine eigenartige, schöpferische Persönlichkeit, die Großes erwarten läßt. Die ehrliche Wärme und das Charakterisierungsvermögen seiner Musik machen Sch. zum echten Dramatiker. Die „Ingwelde“ hat ihren Weg, auf dem sich mancherlei Schwierigkeiten türmten, bisher über die Bühnen von Weimar, Wiesbaden, München, Schwerin, Magdeburg, Bremen und Berlin gemacht. Eine zweite, heitere Oper, „Der Pfeifertag“, folgte 1899 in Schwerin. Sch., der in München lebt, veröffentlichte außerdem zwei symphonische Phantasien für Orchester, „Meergruß“ und „Seemorgen“, ferner eine Tondichtung, „Zwiegespräch“, für kleines Orchester, einen symphonischen Prolog und Bühnenmusik zu Sophokles' „Oedipus“, ein Melodram „Das Hexenlied“ (Wildenbruch) Lieder und Gesänge, eine dritte Oper „Der Moloch“ (Dresden 1906). 1908 hat Schillings die Leitung der Stuttgarter Hofoper übernommen und ist seit 1909 Kgl. württ. Generalmusikdirektor. Anläßlich der Eröffnung d. neuen Stuttgarter Hoftheaters (1912) wurde ihm der persönliche Adel verliehen.

* **Schlar**, Josef, Professor, Dirigent, geb. 10. April 1861 in Graz, war zuerst Volksschullehrer, dann längere Zeit österr. Militärmusiker, und bildete sich autodidaktisch weiter. 1885—90 machte er sich in Berlin als tüchtiger Begleiter Heinrich Grünfelds bekannt; 1893 wurde er an das Wiesbadener Hoftheater berufen, wo er seitdem als erster Hofkapellmeister tätig ist. Die Bearbeitungen, die Sch. im Auftrage des Intendanten Georg v. Hülsens für die Kaiserfestspiele in Wiesbaden an „Oberon“, „Armide“ und anderen Opern vorgenommen hat, haben ihm das Interesse der Oeffentlichkeit, allerdings auch mancherlei Gegnerschaft zugezogen. Schlar hat für die Hoftheater auch selbständige Arbeiten geschrieben: ein „Salve“, „Adlerflug“, das Festspiel „Döeritz“ u. a. Seit 1903 ist er mit der Kgl. Hofopernsängerin Nelly Brodmann verheiratet.

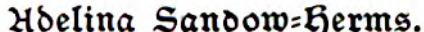
Schmedes, Erik, Opernsänger, geboren 1866 in Kopenhagen, war zuerst Pianist, studierte dann aber Gesang bei Rothmühl in Berlin und wirkte mehrere Jahre als Bariton an den Theatern von Wiesbaden, Nürnberg und Hamburg. Nach erneuten Studien bei Iffert in Dresden wurde Sch. Tenor und ging als solcher für

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Adelina Sandow-Herms.   Irma Saenger-Sethe.



Heldenrollen 1898 nach Wien. 1899 sang er in Bayreuth den Siegfried und Parsifal.

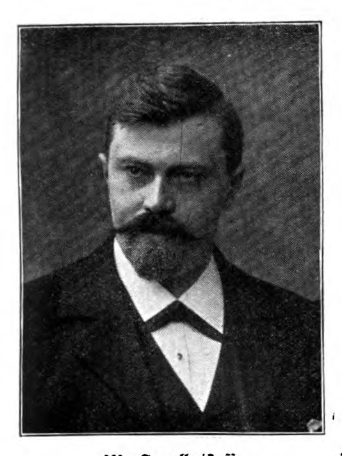
* **Schmidt**, Felix, Dirigent und Gesanglehrer, geboren am 11. Mai 1848 in Dresden, Sohn des seinerzeit bekannten Tenoristen M. Heinrich Schmidt, absolvierte das Gymnasium zu Lübeck und besuchte die Universität in Berlin. Seine gesangliche Ausbildung leiteten sein Vater in Lübeck und Professor Adolf Schultze an der Hochschule zu Berlin; Theorie studierte er bei Weitzmann und Kiel. Sch., der sich zuerst als Sänger (Baßbariton) durch seinen markigen, musikalischen Vortrag in Deutschland, der Schweiz und Holland vorteilhaft bekannt gemacht hat, wirkt in Berlin als Gesanglehrer an der Hochschule und als verdienstvoller Leiter des Berliner Lehrergesangvereins, der unter ihm im Männergesangwettstreit zu Frankfurt a. M. den Kaiserpreis gewonnen. Sch. erhielt den kgl. preußischen Professortitel. Seine Gattin, Marie Schmidt-Köhne, ist eine geschätzte Konzertsängerin.

* **Schnabel**, Artur, hervorragender Pianist, geboren am 17. April 1882 in Bielitz, Oe.-S., erhielt seinen ersten Unterricht im Klavierspiel von Hans Schmidt, dann wurde er in Wien Schüler von Leschetitzky und in der Komposition von Eusebius Mandyczewski. Nach erfolgreichen Konzertreisen durch Deutschland, Oesterreich, Skandinavien, auf denen er besonders als Interpret Brahmsscher und Schubertscher Werke hervortrat, ließ er sich in Berlin nieder und gründete hier 1902 mit Anton Hekking und Alfred Wittenberg eine schnell zu Ansehen gelangte Triovereinigung. Schn.s Anschlag ist von seltener Weichheit und Modulationsfähigkeit; vornehme Zurückhaltung und ein nachdenklicher, fast grüblerischer Zug charakterisieren die Auffassung dieses eminent begabten Musikers. Auch als Komponist hat sich Sch. betätigt durch mehrere Hefte Lieder, einem erfolgreich aufgeführten Klavierkonzert u. a.

Schnabel-Behr, Therese, Gattin des vorigen, Altistin, geb. am 14. Sept. 1876 in Stuttgart, studierte zuerst bei Julius Stockhausen in Frankfurt a. M., ging von dort aus an das Kölner Konservatorium zu Prof. Schulz-Dernburg und dann nach Berlin zu Etelka Gerster. Sie wirkte in Konzerten und eigenen Liederabenden in Berlin, Bremen, Frankfurt a. M., Köln, Wien, Hamburg, Hannover, ferner in Holland und Belgien so erfolgreich, daß sie zu den bekanntesten und beliebtesten Konzertsängerinnen zählt.

* **Schnéevoigt**, Georg, Violoncellist, geboren am 8. November 1872 in Wiborg auf Finnland, besuchte in Helsingfors die Orchesterschule. Er wandte sich dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Deutschland. Karl Schröder in Sondershausen, Julius Klengel in Leipzig und Professor Jacobs in Brüssel waren seine Lehrer. Für Kontrapunkt und Komposition Prof. Braunrota in Dresden u. Robert Fuchs in Wien.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



W. Sapellnikoff.



Emil Sauer.

Nach vollendetem Studium trat er zuerst in Moskau als Solist auf, ging 1893 nach Hamburg, wo er der Konzertkapelle von Julius Laube ein Jahr lang angehörte. Nach Helsingfors zurückgekehrt, bekleidete er die Stelle eines 1. Violinlehrers am Konservatorium und an der Orchesterschule und wurde 1. Solist der Philharmonie. Auch in Schweden, Rußland, Deutschland 2c. hat sich der Künstler einen gutklingenden Namen erworben. Mit glänzender Technik verbindet Sch. einen großen, gesangreichen Ton. 1901 wurde er Dirigent der Rigaer Symphoniekonzerte, 1904 Nachfolger Weingartners beim Kaimorchester in München. Lebt jetzt in Riga als Kapellmeister und Leiter der dortigen Symphoniekonzerte.

* **Schnirlin**, Ossip, Violinvirtuose, geboren am 3. März 1870 in Proscurffo (Rußland), spielte schon als kleiner Junge auf Hochzeiten 2c. zum Tanz und kam frühzeitig nach Charkoff, wo sich Prof. Niemetz aus Prag seiner annahm. Noch zweijährigem Studium wurde er Konzertmeister an der Oper in Charkoff und begann zugleich Konzerte zu geben. Dann ging er nach Leipzig und bildete sich auf dem Konservatorium weiter unter Brodsky, bis Joachim in Berlin seinem Spiel die letzte Feile, seinem Empfinden die entscheidende Richtung gab. Sch. hat in allen größeren Städten Deutschlands und in Belgien konzertiert. Eine merkwürdige Mischung von akademischer Vornehmheit und echt slavischem Temperamente charakterisiert seine Darstellungsart, in der, sei es, daß es sich um klassische oder moderne Kompositionen handelt, stets das Musikalische am meisten interessiert. Sch., in dem neben dem Geiger auch der Komponist und Lehrer zur Geltung kommt, lebt in Berlin, wo er mit dem Pianisten Eisenberger und dem Cellisten Fritz Becker ein Trio gegründet hat.

* **Schnitzer**, Germaine, eine der talentvollsten unter den jüngeren Pianistinnen, geb. am 28. Mai 1889 in Paris, genoß den Unterricht von Raoul Pugno und Emil Sauer, 1903 gewann sie den ersten Preis am Pariser Konservatorium, 1905 den österreichischen Staatspreis in Wien. Ihr erstes Auftreten in Berlin 1906 war der Ausgangspunkt einer Karriere, die sie bereits bis Amerika und Aegypten geführt hat. Lebt in Wien.

* **Scholander**, Sven, Volksliedersänger, geboren am 21. April 1860 in Stockholm, lebte 1883—85 in Paris und Nordfrankreich und machte 1886 eine Studienreise durch Italien als Bildhauer, bevor er sich ganz der Musik widmete. Sein gesangliches Können verdankt er Frl. E. Bergmann (Stockholm) und Delle Sedie (Paris). Sch., der sich die Lieder selbst auf der Laute begleitet und ein wenig dazu mimt, ist eine Spezialität, die bereits Schule gemacht hat (Rob. Kothe Elsa Laura v. Wolzogen u. a.). Er ist ein polyglottes Talent und ein großer Vortragskünstler.

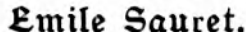
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Emile Sauret.



Philipp Scharwenka.

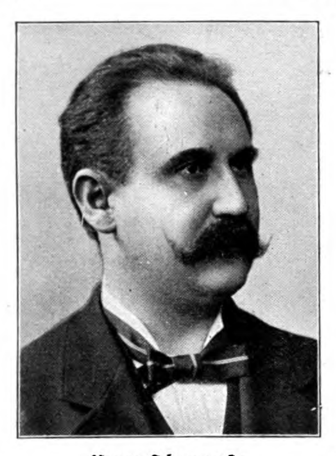


Seine meist heiteren Gesänge atmen Liebenswürdigkeit und schalkhaften Humor und verdanken ihre Wirkung einer scharfen Charakterisierungsgabe. Sch., an den Höfen sehr beliebt, ist Inhaber zahlreicher und hoher Orden. Konzertiert jetzt zusammen mit seiner Tochter Lisa.

* **Scholz**, Bernhard, hervorragender Komponist, Dirigent, Pianist und Theoretiker, geboren am 30. März 1835 in Mainz. Seine Studien im Klavierspiel leitete Ernst Pauer, der damals als Dirigent in Mainz lebte. In der Theorie und in der Kompositionslehre war er Schüler S. W. Dehns in Berlin. Von 1856—57 bekleidete Sch. das Amt eines Theorielehrers an der Münchener Musikschule, 1859—65 war er kgl. Hofkapellmeister am Theater zu Hannover. Nach zweijährigem Aufenthalt in Berlin ging Sch. darauf nach Breslau und wirkte hier als Dirigent der Konzerte des Orchester-Vereins von 1871 bis 1883 mit ausgezeichnetem Erfolge. Im Jahre 1883 wurde Sch. nach Frankfurt a. M. berufen, um nach J. Raffs Abgang die Leitung des Dr. Hochschen Konservatoriums zu übernehmen, von der er 1908 zurückgetreten ist. Unter schwierigen Verhältnissen ist es Sch. gelungen, der Anstalt unter seinem Direktorat einen erneuten Aufschwung zu geben. Seine pädagogische Tätigkeit, die er, gestützt auf ein vielseitiges und gründliches musikalisches Wissen und auf bedeutende künstlerische und menschliche Eigenschaften, entfaltete, ist eine außerordentlich segensreiche gewesen. Sch. ist ein überzeugter und berufener Vertreter der klassisch romantischen Richtung, ohne sich dem bedeutenden Neuen verständnislos zu verschließen. Der Musiker Sch. hat sich als meisterhafter Pianist, Dirigent, vor allem aber als Komponist betätigt. Sein Requiem, die Symphonien in B und A moll, sein Klavierkonzert und einige Werke für Kammermusik sind bedeutsame Werke. Er schrieb ferner Kantaten und mehrere Opern, von denen namentlich „Golo" und „Ingo", die mit Erfolg zur Aufführung kamen, zu nennen sind. Als Theoretiker hat Sch. sich das größte Verdienst erworben durch die Bearbeitung und Herausgabe von Dehns im Manuskript hinterlassenem Lehrbuch vom Kontrapunkt und der Fuge (1859). Sch., der 1884 in Frankfurt auch die Leitung des Rühlschen Gesangvereins übernommen hat, ist kgl. preußischer Professor, Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und wurde von der Universität zum Ehrendoktor kreiert.

Schönberg, Arnold, Komponist, geb. am 13. Sept. 1874 in Wien, gilt mit Recht als der extremste Vertreter des musikalischen Fortschritts nach Seiten der Auflösung von Form und Tonalität. Seine Werke — darunter ein Streichquartett, eine symphonische Dichtung „Zarathustra" und Klavierstücke — stoßen einerseits auf lebhaftesten Widerspruch und haben anderer-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Xaver Scharwenka.



Wally Schauseil.

seits dem Komponisten bereits eine kleine Gemeinde geworben. Sch. lebt als Professor für Komposition am K. K. Konservatorium in Wien. Verfasser einer symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande" und verschiedener Kammermusikwerke.

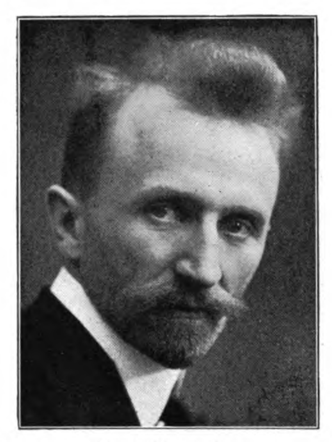
* **Schörg**, Franz, Violinvirtuose, geboren am 15. November 1871 in München, besuchte drei Jahre die kgl. Musikschule und war dann auf dem Konservatorium zu Brüssel Schüler von E. Ysaye. Er tat sich bald hervor und gewann bei seinem Abgang den ersten Preis. Durch eine Künstlerreise, die er mit der Sängerin Albani unternahm, lenkte er zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. Seitdem gehört Sch., der neben seiner eminenten Technik durch eine ungewöhnlich reine Intonation glänzt, zu den renommierten Künstlern. Er verbrachte einige Jahre in Genf, nahm dann aber wieder seinen Wohnsitz in Brüssel und gründete hier das Brüsseler Streichquartett.

* **Schot**, Betsy, Konzertsängerin (Mezzosopran), geboren in Rotterdam, empfing den ersten Unterricht von Ludwig Brandts Buys; später setzte sie ihre Studien unter Paul Haase fort und beendete sie in Berlin, wo ihr ein Stipendium der Königin von Holland einen zweijährigen Aufenthalt (1894—96) ermöglichte. Gleich bei ihrem ersten Auftreten (1897) interessierte man sich für die begabte Sängerin so lebhaft, daß B. Sch. an Berlin gefesselt blieb und hier ansässig wurde. Man schätzte ihre ausdrucksvollen Stimmittel und ihre musikalische, von starker Innerlichkeit zeugende Gestaltungsgabe. Als Lieder- wie als Oratoriensängerin wurde sie in den Konzertsälen Deutschlands und Hollands heimisch und erwarb sich namentlich um die Verbreitung der Kunst der Lebenden keine geringen Verdienste.

* **Schott**, Anton, berühmter Heldentenor, geboren am 25. Juli 1846 zu Staufeneck (Württemberg), wurde Soldat und war württemb. Artillerieoffizier. Nach dem Kriege verließ er 1871 die Armee, um sich der Bühnenlaufbahn zu widmen, nachdem er sich hierzu bei Frau Schebest-Strauß (Gattin von David St.) in Stuttgart vorbereitet hatte. Sch. war zuerst an der Münchener und bis 1875 an der Berliner Hofoper als lyrischer Tenor engagiert, wurde dann nach Schwerin berufen und ging hier zum Fach des Heldentenors über. Es folgte seine Wirksamkeit in Hannover, wo er sich durch seine glänzenden Mittel und durch sein Spiel einen bedeutenden Namen machte. Von Hannover aus unternahm Sch. größere Gastspielreisen und ging u. a. nach Amerika und mit Angelo Neumanns Wagner-Truppe nach Italien. Sch. lebt in Chicago als Leiter eines Konservatoriums.

Schradieck, Henry, Violinist, geboren am 29. April 1846 in Hamburg, studierte

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Karl Scheidemantel. Paul Scheinpflug.



in Brüssel bei Léonard und in Leipzig bei David. Er betätigte sich zuerst als Konzertmeister in Bremen. Nachdem er dann zwei Jahre Lehrer am Konservatorium in Moskau gewesen, ging er als Konzertmeister an das Stadtorchester in Hamburg. In gleicher Eigenschaft wirkte er hierauf am Gewandhaus- und Theaterorchester und als Lehrer am Konservatorium in Leipzig. 1883 siedelte Sch. nach Amerika über und nahm eine Lehrstelle am Konservatorium in Cincinnati an. 1889 kehrte er zurück, nahm seinen Wohnsitz in Hamburg und lebte dort als Konzertmeister der Philharmonischen Gesellschaft. Seit 1894 ist er erster Lehrer am Konservatorium in Brooklyn-Newyork. Sch. hat den Ruf eines ausgezeichneten Geigers und Geigenlehrers und hat wertvolle technische Studien für Violine veröffentlicht.

* **Schrattenholz**, Leo, geboren 24. Aug. 1872 in London, erhielt seine Ausbildung als Violoncellist durch Robert Hausmann und studierte Komposition bei Max Bruch in Berlin. Nachdem er vorübergehend in Hamburg tätig gewesen, machte er sich in Berlin ansässig, wo er sich zuerst als vortrefflicher Cellospieler einführte. In den letzten Jahren hat sich Sch. mehr und mehr als Verfasser fein empfundener Lieder und formvollendeter Kammermusik einen geachteten Namen gemacht. 1899 hat er den Mendelssohnpreis erhalten. Neuerdings ist er auch als Dirigent hervorgetreten.

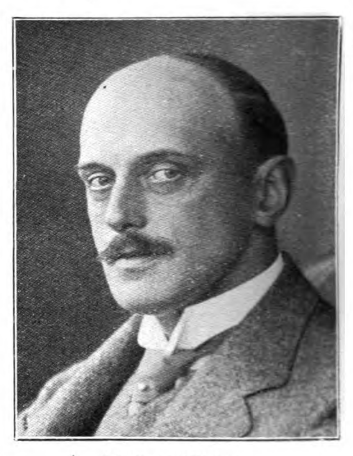
* **Schröder**, Alwin, geboren am 15. Juni 1855 in Neuhaldensleben, Cellist, ist auf dem Instrument, als dessen Meister er sich einen Ruf gegründet hat, vollständig Autodidakt. In Theorie, Violin- und Klavierspiel war er ein Schüler seiner Brüder Karl und Hermann (s. d.) und später de Ahnas an der kgl. Hochschule. 10 Jahre lang wirkte er als Bratschist, erst im „Schröder-Quartett" und dann in Berlin an der Krollschen Oper und im Sternschen Symphonieorchester. Dann sattelte er um und wurde Cellist, zuerst im Laubeschen Konzertorchester in Hamburg. Nach weiterer 11jähriger Tätigkeit in Leipzig als erster Cellist im Gewandhaus und Lehrer des Violoncellspiels am k. Konservatorium, ging er 1891 nach Boston. Nachdem er von 1907 bis 08 Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. war, ging er nach Boston zurück und hier lebt Sch., dem der Titel Kammervirtuos verliehen wurde, als erster Cellist des Symphonieorchesters.

Schröder, Karl, Prof., Bruder der beiden vorigen, Cellist, Komponist und hervorragender Dirigent, geboren am 18. Dezember 1848 in Quedlinburg, erhielt musikalischen Unterricht zuerst von seinem Vater, dem Komponisten Karl Sch., dann von Drechsler in Dessau. Schon von 14 Jahren an war er Mitglied der Hofkapelle in Sondershausen. Mit seinem Vater und seinen Brüdern (s. d.) gründete er ein treffliches Streichquartett, das in den ver-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Flora Scherres-Friedenthal.



Max Schillings.

schiedensten Städten Deutschlands auftrat und bis 1873 zusammenblieb. Um diese Zeit erhielt Sch. die Stelle des ersten Cellisten am Hoftheater in Braunschweig; 1874 ging er in gleicher Stellung an das Gewandhaus in Leipzig und trat zugleich in den Lehrkörper des Konservatoriums ein. 1881 begann Sch. seine Dirigentenlaufbahn, zuerst in Sondershausen, wo er ein eigenes Konservatorium gründete, dann an der Deutschen Oper in Rotterdam. Sein Ruf als Kapellmeister war so bedeutend, daß er 1887 an die Hofoper in Berlin engagiert wurde. 1888 vertauschte er diese Stellung mit dem Dirigentenposten am Hamburger Stadttheater, um zwei Jahre darauf als Hofkapellmeister und Direktor des fürstlichen Konservatoriums wieder nach Sondershausen zurückzukehren. Außer Konzerten und anderen Cellostücken sind bisher die Opern „Aspasia", umgearbeitet „Die Palikarin" (1892) und „Der Asket" (1893) erschienen. Ferner hat Sch. verschiedene Katechismen über das Dirigieren usw. geschrieben. Ist jetzt von seiner leitenden Stellung zurückgetreten und lebt in Frankenhausen a. Kyffhäuser.

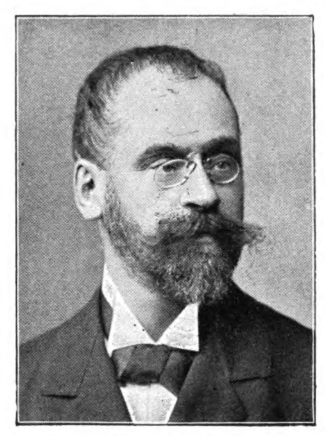
* **Schröder-Hanfstaengl,** Maria, kgl. württemb. Kammersängerin, geboren am 30. April 1848 in Breslau. In Baden-Baden, Paris und Florenz hatte sie illustre Lehrer. Sie durfte sich Schülerin der Viardot-Garcia, Rossinis, Vauncinis und Gounods nennen und bildete sich zu einer ganz hervorragenden Bühnensängerin aus. Der nach der Methode der alten Italiener geschulten, schönen Stimme, die sich in allen Lagen kraftvoll entfaltete, eignete ein sympathischer, vornehmer Timbre. Nicht weniger groß als ihre technische Virtuosität war die Energie ihres musikalischen und dramatischen Ausdrucksvermögens. Frau S.-H. war eine vorzügliche Vertreterin lyrischer und kolorierter Partien (Elsa, Gilda, Lucia &c.), aber auch eine Norma, eine Donna Anna und Senta lagen ihrem künstlerischen Naturell. Abgesehen von Gastspiel- und Konzertreisen, die sie durch Frankreich, Deutschland, Ungarn, Italien, Holland, Belgien und Amerika führten, war sie vier Jahre Mitglied des Théâtre lyrique in Paris, 11 Jahre am Hoftheater in Stuttgart und 16 Jahre in Frankfurt a. M. Hier wurde sie die Gattin des bekannten Hofphotographen H. und widmete sich nach ihrem Rücktritt von der Bühne (1897) der Lehrtätigkeit. Lebt in München.

* **Schrödter,** Ernst Richard Fritz, berühmter Tenorist, geboren 15. März 1855 in Leipzig, erhielt seine Ausbildung durch Kapellmeister Stolz in Prag. Sch. hat seinen Ruf in Wien begründet, wo er eine bevorzugte Stellung an der Hofoper einnimmt, und seit langem zu den Lieblingen des Publikums gehört. 1884 wirkte er in der „Richter-Season" in London, 1898—1900 in den Festspielen in Wiesbaden mit. Sch. ist k. und k. Kammer-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Josef Schlar.



Felix Schmidt.

und Hofkapellsänger, Ritter des Franz-Josefordens 2c. 2c.

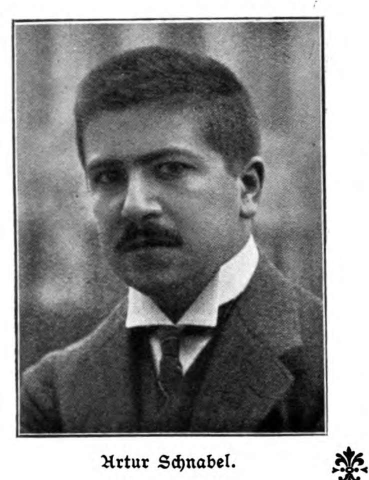
* **Schubert,** Oskar, Professor, ausgezeichneter Klarinettist, geb. am 11. Okt. 1849 in Berlin, studierte in seiner Vaterstadt und war Schüler von A. Bading und August Lambert. Er war zuerst Mitglied der Berliner Symphoniekapelle, ging dann nach Boston und New York, später auf zwei Jahre nach St. Petersburg und kehrte dann nach Berlin zurück in die Bilseſche Kapelle, von wo er 1878 an die kgl. Oper berufen wurde. Sch., der wegen der Schönheit seines Tones und seines meisterhaften musikalischen Vortrages vielleicht der bedeutendste lebende Klarinettist Deutschlands genannt werden darf, ist kgl. Kammervirtuos und Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin.

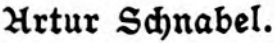
* **Schuch,** Ernst von, einer der hervorragendsten Dirigenten, geboren am 23. November 1847 in Graz, studierte in seiner Vaterstadt Jurisprudenz. Seine ausgesprochene Begabung und Neigung für Musik aber ließen ihn nicht lange bei diesem Studium ausharren; er lenkte seine Schritte nach Wien und widmete sich dort gänzlich dem Beruf eines Musikers. Von Wien aus, wo er Schüler von Stoltz und Dessoff war, ging Sch. als Volontär zu Direktor Lobe nach Breslau. Hier lernte er die Theaterverhältnisse genauer kennen und fand auch Gelegenheit, praktisch tätig zu sein. Nachdem er kurze Zeit abwechselnd die Kapellmeisterstellen in Würzburg, Graz und Basel bekleidet hatte, unternahm er 1872 mit Pollinis italienischer Operngesellschaft eine Tournee durch ganz Deutschland. Da sein Name hierbei in den weitesten Kreisen zu Ruf und Ansehen gelangte, erhielt er bald zahlreiche Anerbietungen. Sch. entschied sich für die Hauptstadt Sachsens, die ihn dauernd zu fesseln wußte. Als genialer Kapellmeister und feinsinniger Musiker nimmt er in dem Musikleben Dresdens eine hervorragende Stellung ein. Mancher Novität wurde er schon ein helfender Mitschöpfer. Sch. gilt ferner als einer der wenigen Kapellmeister in Deutschland, die mit Verve eine italienische Oper zu dirigieren verstehen. Er ist Hofkapellmeister, hat die Titel kgl. Geh. Hofrat und Generalmusikdirektor und wurde vom Kaiser von Oesterreich in den Adelstand erhoben.

Schuch-Proska (Prochazka), Klementine, Gattin des vorigen, Sopranistin, geb. am 12. Februar 1853 in Oedenburg, war Schülerin des Wiener Konservatoriums. Seit dem Jahre 1873 gehörte sie dem Verbande des Dresdener Hoftheaters als geschätzte Koloratursängerin an.

* **Schulze,** Adolf, kgl. Professor, geboren am 13. April 1835 in Mannhagen bei Mölln, war zuerst Schullehrer. Im Jahre 1852 kam er nach Hamburg und begann musikalischen Unterricht bei Karl Voigt zu nehmen. 1863 gab er seinen Beruf auf und ging nach London, um sich bei Manuel

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".







Artur Schnabel. Georg Schnéevoigt.

Garcia zum Sänger auszubilden. Nach Hamburg zurückgekehrt, trat er 1864 mit Erfolg als Konzert- und Oratoriensänger auf und ließ sich zugleich als Gesanglehrer nieder. Anfang der siebziger Jahre wurde Sch. durch Joachim an die kgl. Hochschule für Musik nach Berlin gerufen. Hier ist er bis heute als Vorsteher der Gesangsklassen tätig, hat einen großen Kreis von Sängern und Sängerinnen herangebildet und leitet den ausgezeichneten a capella-Chor des Institutes. Er gehört dem Direktorium der Hochschule an, ist Mitglied des Senats der Akademie der Künste und Ritter des Roten Adlerordens III. Klasse.

* **Schumann**, Georg, Professor, Dirigent, Pianist und Komponist, geboren am 25. Oktober 1866 in Königstein in Sachsen, war Schüler von Reinecke, Jadassohn und Zwintscher auf dem Leipziger Konservatorium. Als Dirigent des gemischten Gesangvereins und der Symphoniekonzerte, wirkte er 1890—96 in Danzig; 1896—99 leitete er die Philharmonischen Chor- und Orchesterkonzerte in Bremen. Den feinsinnigen und meisterhaften Musiker kennzeichnen seine Kompositionen: Orchesterwerke (Variationen, Ouvertüre, Suite, Symphonien in H-moll [preisgekrönt] und F-moll [1906]), Chorwerke („Amor und Psyche", „Totenklage", „Sehnsucht"), Klavier- und Kammermusik (Klavierquartett, Klavierquintett, Trios, Sonaten 2c.). 1901 wurde Sch. der Nachfolger Blumners als Leiter der Singakademie in Berlin. Er brachte einen frischen Zug in die Aufführungen des Institutes und betätigt sich seither, ein wichtiger Faktor des Berliner Musiklebens, auch vielfach als Solist wie als Kammermusikspieler in den mit Halir und Dechert begründeten Trioabenden.

* **Schumann-Heink**, Ernestine, berühmte Altistin, geboren am 15. Juni 1861 in Lieben bei Prag, als Tochter eines höheren österreichischen Offiziers. Ihre ersten gesanglichen Studien machte sie in Graz unter Leitung von Marietta v. Leclair. Mit 17 Jahren wurde sie an die Dresdener Hofoper engagiert, wo sie am 13. Oktober 1878 mit glänzendem Erfolge zuerst als Azucena auftrat. Während ihres Dresdener Wirkens vollendete sie bei Frau Krebs-Michalesi ihre musikalische Ausbildung. Nach zweijähriger Unterbrechung ihrer künstlerischen Tätigkeit ging Frau H. im Herbst 1883 an das Hamburger Stadttheater und gelangte hier zu höchstem Ansehen. Die Stimme mit ihrem weichen und vollen, glockenähnlichen Tone hat den dunklen, echten Altklang, der so selten vorkommt. Das charakteristische Merkmal ihrer Individualität ist die Vielseitigkeit. Sie bringt den gesanglichen und den dramatischen Gehalt der tragischen, sowie der heiteren Partien ihres Repertoirs gleich erschöpfend zum Ausdruck und ist auch als Oratorien- und Liedersängerin nicht ohne Bedeutung. Zahlreiche Gastspiele, zuerst in Berlin bei

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Ossip Schnirlin.





Germaine Schnitzer.

Kroll (1891), in Bayreuth, Amerika u. s. w., haben ihren Ruf in weiteren Kreisen begründet. Seit 1899 gehörte Frau Sch.-H. formell der kgl. Oper in Berlin an, lebt und wirkt aber in Amerika.

* **Schuster-Wirth**, Hermine, Sopranistin, geboren am 13. Februar 1866 in München, besuchte die kgl. Hochschule in Berlin und studierte später bei Karl Reß in Leipzig. Sie war Koloratursängerin in Halle a. S., Magdeburg, sowie an den Hoftheatern von Weimar und Hannover tätig, eine geschmackvolle, technisch trefflich gebildete Künstlerin. Auch im Konzertsaal hatte Frau S.-W., namentlich in Leipzig, bemerkenswerten Erfolg. Sie ist die Gattin des als Herausgeber der Zeitschrift „Die Musik" bekannten ehemaligen Kapellmeisters Bernhard Schuster in Berlin.

Schütt, Eduard, geboren am 22. Oktober 1856 in Petersburg, Schüler der dortigen Musikschule unter Petersen und Stein, setzte seine Studien 1876—78 am Leipziger Konservatorium fort. Großen Beifall fand sein Klavierkonzert in G-moll, dem er weitere Klaviermusik, Lieder und Kammermusikwerke, sowie eine Serenade für Streichorchester folgen ließ. Sch. wirkt weniger durch ausgesprochene Individualität, als durch die feinsinnige Ausgestaltung und stilvolle Behandlung seiner Werke. Er lebt in Wien als Dirigent des akademischen Richard Wagner-Vereins.

* **Schütz**, Hans, Baritonist, geboren am 16. Dezember 1864 in Wien, studierte Gesang bei Professor Sattler. Er war künstlerisch in Linz, Zürich und Düsseldorf tätig und Mitglied des Stadttheaters in Leipzig. Sch. hat mehrfach mit Erfolg in den Festspielen von Bayreuth mitgewirkt. Ist jetzt am Hoftheater in Wiesbaden.

Schwartz, Heinrich, Königl. Professor, angesehener Pianist und Klavierlehrer, geb. 30. Oktober 1861 zu Dietenhofen bei Ansbach (Bayern), erhielt seine Ausbildung auf der Musikschule in München. Seine Lehrer waren Jos. Rheinberger und Karl Bärmann. Von Kompositionen veröffentlichte er bis jetzt Klavierstücke, Lieder, Männerchöre. Er wirkt als Lehrer für Klavier an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München und ist zugleich Dirigent des Orchestervereins, des Oratorienvereins und der „Bürger-Sänger-Zunft". Auch ist er bekannt als verdienstvoller Begleiter (Eugen Guras und Dr. Wüllners).

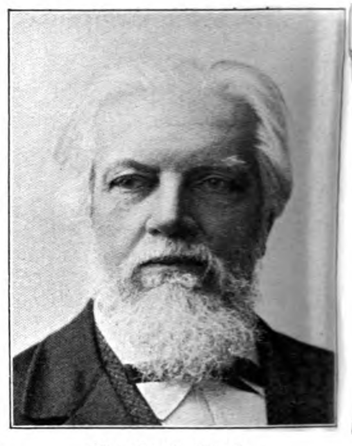
* **Schwartz**, Josef, Dirigent, geboren am 26. Nov. 1848 in Gohr bei Neuß, war Schüler von Ferdinand Hiller und Professor Jaffa am Kölner Konservatorium. Sch. wirkte zeitweilig in Düsseldorf und unternahm größere Kunstreisen durch Belgien, England und Schottland. Seine Haupttätigkeit entfaltete er jedoch in Köln als Dirigent des Kölner Männergesangvereins. Sch. ist kgl. Musikdirektor und Professor.

* **Schwarz**, Franz, Kammersänger,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Sven Scholander.



Bernhard Scholz.

Baritonist, geb. am 11. Juni 1858 in Brünn. Seine Gesangsstudien leiteten Rokytanski in Wien und Galliera und Selva in Italien. Sch. wirkte in Wien, Berlin, Frankfurt a. M., Mannheim, Weimar und Amerika mit großem Erfolge als Bühnen- und Konzertsänger. Seine schöne, umfangreiche Stimme zeichnete sich durch Kraft und Wohllaut und eine besonders glänzende Höhe aus. Sch., ein tüchtiger Musiker und gewandter Darsteller, gehörte nach seiner Rückkehr aus Amerika mehrere Jahre der Breslauer Oper an und ging 1899 für einige Zeit als erster Bariton an das Stadttheater in Hamburg. Jetzt an das Stadttheater in Halle a. S. engagiert.

Schwarz, Max, Pianist, geboren am 1. Dezember 1856 in Hannover, war Schüler von Bülow und Liszt. Er wirkte 1880—1883 am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. und beteiligte sich dann an der Gründung des Raff-Konservatoriums, dem er noch als ausgezeichnete Lehrkraft angehört. Sch. ist mit großem Erfolg als Solist und als feinsinniger Begleiter (auf den Konzertreisen Eugen Guras) aufgetreten.

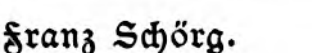
* **Sedlmair**, Sophie (früher unter dem Namen Sophie Offeney bekannt), dramatische Sängerin (Sopran), geb. am 25. Jan. 1863 in Hannover, betrieb ihre musikalischen Studien bei Professor Friedrich Schmidt in Wien und war darauf kurze Zeit an der Wiener Hofoper engagiert. Vorteilhafte Anträge verlockten die talentvolle Künstlerin auf das Gebiet der Operette, auf dem sie sich durch ihre ungewöhnlichen Stimmmittel und durch ihre musikalische und darstellerische Begabung in Bremen, Leipzig u. s. w., namentlich aber während ihrer Mitgliedschaft am Friedrich Wilhelmstädtischen Theater in Berlin hervortat. Ihre Laufbahn als Opernsängerin begann S. S. nach erneuten, eifrigen Gesangsstudien im Jahre 1891 am Stadttheater in Danzig. Sie kam darauf nach Breslau und bewährte sich als eine so vortreffliche Vertreterin der hochdramatischen Partien, daß Gustav Mahler sie an die Hofoper in Wien engagierte, an der sie bis 1907 mit bedeutendem Erfolg tätig war. S. S. wirkte in Bremen 1895 in den Festvorstellungen des Christus von Rubinstein mit, sang in Budapest die Brünhilde u. s. w. in ungarischer Sprache und gastierte in London am Coventgardentheater und in St. Petersburg am kaiserl. Marientheater. Sie ist k. k. Kammersängerin.

Sefčik, Otokar, langjähriger Leiter des Violinfaches am Konservatorium zu Prag (Lehrer von Jan Kubelik) seit 1909 Professor am Konservatorium in Wien. Verfasser einer Violinschule. Nach ihm, der viel hervorragende Schüler ausgebildet hat, nennt sich das bekannte Sefčikquartett.

* **Sekles**, Bernhard, Komponist, geb. am 20. Juni 1872 in Frankfurt a. M., studierte bei Knorr, Scholz und Humperdinck. Als Kapellmeister wirkte er an den

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Franz Schörg.



Betsy Schot.

Stadttheatern von Heidelberg und Mainz und folgte dann dem Ruf als Kompositionslehrer an das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. Von seinen Arbeiten sind u. a. Lieder und eine Bläserserenade bekannt geworden.

* **Sembrich,** Marcella (eigentlich Praxede Marcelline Kochanska), die gefeierte Koloratursängerin, geb. am 15. Febr. 1858 in Wisnewczyk bei Lemberg (Galizien), wurde zuerst am Konservatorium zu Lemberg durch ihren späteren Gemahl, Professor Stengel, zur Pianistin u. Violinistin ausgebildet. Als sie von dort zu weiterem Studium nach Wien kam, wurde Professor Epstein auf ihre Stimme aufmerksam und veranlaßte sie, Gesangsunterricht zu nehmen, den ihr zuerst Viktor Rokitansky, später Lamperti in Mailand erteilt hat. M. S. debütierte im Jahre 1877 in den „Puritanern" an der italienischen Oper in Athen. Bald darauf kehrte sie nach Wien zurück, um noch bei Richard Lewy die deutsche Oper zu studieren, und nahm dann 1878 ein Engagement an der Dresdener Hofbühne an. Im Jahre 1880 gab sie diese Stellung auf und ging nach London. Hier feierte ihre Gesangskunst solche Triumphe, daß sie gleich für weitere 5 seasons engagiert wurde. Von da unternahm nun M. S. größere Kunstreisen als Bühnen- und Konzertsängerin durch ganz Europa, die ihr immer mehr Ruhm und Ehren einbrachten. Die Jahre 1883—84 verbrachte sie auf einer Tournee in Amerika, auch hier enthusiastisch gefeiert. Was M. S. unter allen lebenden Sängerinnen so hoch stellt, ist nicht allein ihre eminente Kunstfertigkeit, die sie ihre Stimme wie ein Instrument behandeln läßt. Mehr noch als durch die in unserer Zeit seltene Virtuosität, fesselt die Meisterin der Kantilene durch den unbeschreiblichen Wohllaut ihrer herrlichen Stimme, durch ihre reine, schlackenfreie Tonbildung. Zu diesem technischen Können gesellt sich die Intelligenz der vielseitig gebildeten Musikerin, nicht in gleichem Grade die Fähigkeit, das gesungene Wort zur Wirkung zu bringen. Gegenüber anderen dramatischen Sängerinnen tritt in M. S. die poetische Bildnerin gegen die Gesangskünstlerin zurück. Dennoch fehlt es ihr, zumal in heiteren Rollen, auf der Bühne nicht an Reiz der Persönlichkeit. M. S. ist kgl. preuß. Kammersängerin. Sie ist mit Prof. Stengel verheiratet und domiziliert in Berlin, soweit sie nicht auf Kunstreisen ist, die sie noch häufig bis nach Amerika führen.

* **Senger-Bettaque,** Katharina, ausgezeichnete Bühnensängerin, Sopran, geboren am 2. August 1862 in Berlin, war anfangs Mitglied des kgl. Ballettkorps, bildete sich aber, als ihre stimmliche Begabung aufgefallen war, bei Heinrich Dorn in Berlin zur Sängerin aus und betrat als solche zuerst die Krollsche Bühne. Sie gehörte darauf als Soubrette kurze Zeit der Hofoper an, kam dann nach Leipzig, Rotter-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Anton Schott.



Leo Schrattenholz.

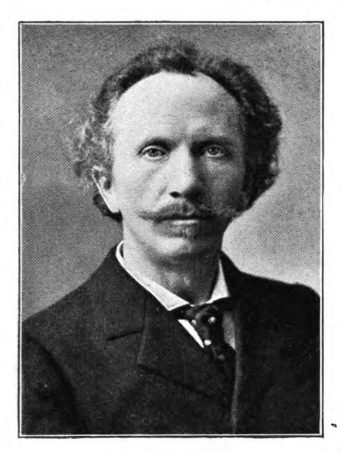
dam und Bremen und ging allmählich zu lyrischen und dramatischen Partien über. In Bremen, wo sie sich mit Direktor S. vermählte, machte sie sich einen bedeutenden Ruf und wurde als erste dramatische Sängerin an das Stadttheater in Hamburg engagiert. Von dort ging sie an das Hoftheater in München, dem sie als ausgezeichnetes Mitglied und hervorragende Wagnersängerin angehörte. Erfolgreiche Gastspiele in Berlin und anderwärts haben den Ruf ihrer Künstlerschaft bestätigt. Frau S.-B. ist kgl. bayer. Kammersängerin.

* **Senius,** Felix, Konzert- und Oratoriensänger, geboren 19. September 1871 in Königsberg i. Pr., erhielt seine Ausbildung durch Prianischnikoff in Petersburg. Sein Organ, dunkelgefärbt, weich und biegsam, gehört zu den schönsten Tenorstimmen der Gegenwart; den stimmlichen gesellen sich in seinem Gesange hervorragende technische Qualitäten und die Gabe, den Stoff geistig zu durchdringen. F. S. lebt in Petersburg. In Deutschland nimmt er seit seinem Erscheinen eine dominierende Stellung im Konzertsaal ein.

* **Serato,** Arrigo, begabter italienischer Geiger, geboren am 7. Februar 1877 in Bologna, wo sein Vater Violoncellist und Professor am Konservatorium war, widmete sich dem Studium des Violinspiels unter Federigo Sarti und trat schon als junger Künstler mit Beifall in Konzerten auf. In Deutschland machten ihn die Erfolge bekannt, die er 1895 in Berlin errang, und die ihm eine ehrenvolle Stellung unter den jüngeren Virtuosen verschafft haben. S. verdankte diese Erfolge hauptsächlich der präzisen Rhythmik und der temperamentvollen Lebendigkeit seines Spiels.

* **Seyffardt,** Ernst H., Professor, geboren am 6. Mai 1858 in Crefeld, studierte zuerst bei Ferdinand Hiller in Köln (Konservatorium), dann bei Friedrich Kiel an der kgl. Akademie in Berlin. Als Musikdirektor in Freiburg i. Br. leitete er 1887 bis 92 die Freiburger „Liedertafel" und wurde darauf als Dirigent des „Neuen Singvereins" nach Stuttgart berufen. Seit 1897 Lehrer an der Künstlerschule des kgl. Konservatoriums in Stuttgart, hat S. vom König von Württemberg den Titel Professor erhalten. In weitere Kreise wurde sein Name zuerst durch den Liederzyklus „Vom Schwarzwald zum Rhein" getragen, einem frisch erfundenen Werke. Ernster und bedeutungsvoller gibt sich der Joh. Brahms gewidmete „Schicksalsgesang" (Text von Geibel) für Altsolo, gemischten Chor und Orchester, der mit dem Stipendium der Mendelssohn-Stiftung preisgekrönt wurde. Es folgten die Chorwerke: „Thusnelda", „Trauerfeier für eine Frühentschlafene", „Gelöbnis" und „Aus Deutschlands großer Zeit". Diese dem deutschen Kaiser gewidmete Kantate erlebte 100 Aufführungen und trug dem Komponisten den preußischen Kronenorden ein. S. hat ferner eine Sym-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Alwin Schröder.





Maria Schröder-Hanfstaengl.

phonie in D, Werke für Klavier u. Kammermusik, sowie feinsinnige Lieder veröffentlicht.

Sgambati, Giovanni, geboren am 18. Mai 1843 in Rom, entwickelte sich zu einem der bedeutendsten Pianisten Italiens. Er studierte unter Barberi und Aldega; später interessierte sich Liszt für ihn und nahm ihn unter seine Obhut. S. unternahm als Virtuos Reisen, die ihn auch mehrfach nach Deutschland führten. Seit 1877 lebt er als erster Klavierlehrer an der Cäcilien-Akademie in Rom. Seine Begabung zur Komposition war früh hervorgetreten. Mit 23 Jahren veröffentlichte er ein Klavierquartett, das Aufsehen erregte. Es folgten andere Kammermusikwerke, Klavier- und Gesangsmusik, Symphonien und ein Klavierkonzert in G-moll. Auch als Dirigent ist S. von Bedeutung. Er führte zuerst Liszts Dante-Symphonie auf und war der erste, der Beethovens Eroica in Rom dirigiert hat.

Sibelius, Jean, Komponist, geboren 1865 zu Tarastehus (Finnland), war Schüler von Wegelius in Helsingfors, von Albert Becker in Berlin und Goldmark und Robert Fuchs in Wien. Phantasievolle, glänzend instrumentierte Orchesterdichtungen („Skogsraet", „Lemminkainen", „Karelen", Symphonien, Chöre u. a.) haben die allgemeine Aufmerksamkeit auf S.s eigenartige Bedeutung gelenkt. S. lebt in Helsingfors.

Sicherer, Pia von, Sopranistin, ist aus Bayreuth gebürtig, studierte bei Frau Kaula in München und war später Schülerin von Julius Stockhausen. Sie war eine beliebte Oratoriensängerin, die mit einer künstlerischen Ausbildung ihrer hohen Sopranstimme einen besonders stilvollen Vortrag verband. Seit ihrer Verheiratung zog sie sich ins Privatleben zurück und lebt in Gotha.

* **Siems**, Margarete, Kgl. sächsische Kammersängerin, geb. am 30. Dez. 1883 in Breslau, ist Schülerin der Frau Prof. Orgéni in Dresden. Nach mehrjähriger erfolgreicher Tätigkeit am Prager Landestheater kam sie als Koloratursängerin an die Dresdener Hofbühne, der sie bis heute mit Auszeichnung angehört. In Dresden kreierte sie u. a. die Chrysotemis in „Elektra" und die Marschalin im „Rosenkavalier" von Richard Strauß. Gastspiele machten sie in Wien, Berlin, München, Hamburg, Frankfurt a. M. und Köln bekannt. Lebt in Dresden-Blasewitz.

Siloti, Alexander, Pianist, geboren am 10. Oktober 1863 bei Charkow in Südrußland, war 1875—81 Schüler von Nikolai Rubinstein und Peter Tschaikowsky auf dem Moskauer Konservatorium. In Moskau trat er auch bereits mit Erfolg in den Konzerten der kaiserlichen Musikgesellschaft auf. Seine Bedeutung aber als eigenartig genialer, titanenhafter Pianist gewann er erst unter der Leitung Fr. Liszts, dem er sich 1883—86 anschloß und zu dessen besten Schülern er gerechnet werden muß. 1888



Ernst Schrödter.



Oskar Schubert.

folgte er einem Rufe als Lehrer an das Konservatorium in Moskau. Jetzt wirkt er in Petersburg als Pianist und Dirigent der nach ihm benannten Orchesterkonzerte.

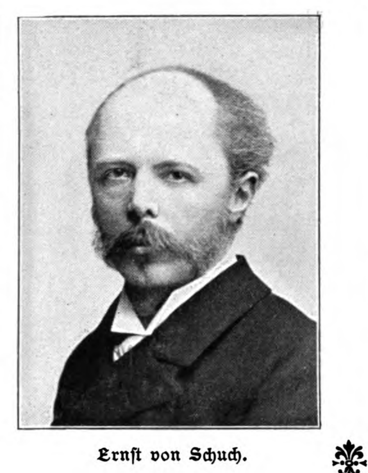
Sinding, Christian, Komponist, geboren am 11. Januar 1856 in Kongberg in Norwegen, war 1874—77 Schüler des Leipziger Konservatoriums und hielt sich dann einige Zeit in München und Berlin auf. Sein Name wurde zuerst durch das geniale Klavierquartett (E-moll) berühmt, das zu den besten modernen Erscheinungen auf dem Gebiet der Kammermusik gehört. S.s Musik hat wie die aller seiner Landsleute einen stark ausgeprägten nationalnordischen Charakter. S. hat außer Kammermusik ein Klavierkonzert, eine Symphonie und neuerdings zwei bemerkenswerte Violinkonzerte und ein den „Holländern" gewidmetes Trio geschrieben. S. lebt in Christiania.

* **Sinigaglia**, Leone, Komponist, geb. am 14. August 1860 in Turin, erhielt seine Ausbildung durch Giovanni Bolzoni am Turiner Konservatorium und Eusebius Mandyszewski in Wien und studierte später noch bei Anton Dvorak in Prag. Lebt in Turin. In Deutschland ist er namentlich durch sein Violinkonzert bekannt geworden. Er schrieb mehrere Lieder, Chöre, Violin- und Cellostücke.

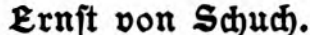
Sistermans, Anton, Bassist, geboren am 5. August 1867 in Herzogenbusch in Holland. Er widmete sich in Frankfurt a. M. dem Gesange und gilt als einer der besten Schüler J. Stockhausens. Seine voluminöse, kräftige und doch weiche Stimme und eine mustergültige Aussprache zeichnen ihn aus. S. ist einer der erfolgreichsten Konzertsänger geworden, der auf Musikfesten und in den Veranstaltungen der wichtigsten Musikstädte an hervorragender Stelle wirkte. Seine Begabung und sein Können befähigen ihn ebenso für den geistlichen wie für den weltlichen Konzert- und Liedergesang, besonders aber weist ihn der Umfang seines Organs auf das Oratorium. S., der in Berlin lebt, betrat 1899 zum ersten Male die Bühne als Pogner in den Bayreuther Festspielen.

* **Sitt, Hans**, hervorragender Violinvirtuose und Dirigent, Sohn des Geigenbauers Anton S., geb. am 21. September 1850 in Prag. Am Konservatorium seiner Vaterstadt erhielt er Unterricht im Violinspiel von Bennewitz und Mildner, in der Theorie von Kittel und Krejči. S., der schon früh in Konzerten Bewunderung erregte, ging zunächst 1867—69 als Konzertmeister nach Breslau; bald aber wendete sich sein Interesse immer mehr der Dirigententätigkeit zu. An den Theatern von Breslau, Prag und Chemnitz war er als Kapellmeister tätig, leitete dann die Konzert- und Opernaufführungen des Derwiesschen Privatorchesters in Nizza und Lugano, bis ihn 1884 Leipzig als Direktor der Kristallpalast-Konzerte fesselte. Hier in Leipzig trat S.s Begabung immer glänzender zutage; als Geigenvirtuosen, als Bratschisten

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".




Ernst von Schuch. Georg Schumann.



des Brodsky-Quartetts, vor allem aber als berufenem Orchesterdirigenten wurde ihm reiche Anerkennung zu teil. Das Konservatorium berief S. als Violinlehrer und Leiter des Schülerorchesters der Anstalt, das er seither zu überraschender Leistungsfähigkeit herangebildet hat; der „Sängerbund", der „Lehrergesangverein" und der „Bachverein" wählten ihn zu ihrem Dirigenten. Seit mehreren Jahren wirkt S. auch als Direktor der Singakademie und der Abonnementskonzerte in Altenburg. 1890 trat er mit großem Erfolge in London auf. S. ist auch als Komponist tätig. Eine Ouvertüre, eine Symphonie, mehrere Konzerte für Violine und Cello, wertvolle Geigenetüden, anmutige Lieder u. a. sind bisher von ihm bekannt geworden.

* **Sittard**, Alfred, Orgelvirtuose, geb. am 4. Nov. 1878 in Stuttgart, studierte bei Wüllner, Seiß und Frankl am Kölner Konservatorium, nachdem er von seinem Vater, Karl Armbrust, und Köhler-Wimbach vorgebildet war. 1901—02 war er Kapellmeistervolontär am Stadttheater zu Hamburg. 1902 gewann er in Berlin den Mendelssohnpreis für Komposition. Von 1903 ab wirkte er als Organist der Kreuzkirche in Dresden, von wo aus er durch Konzertreisen seinen Namen im In- und Auslande (Haag, Brüssel, Bukarest, Barcelona) rühmlichst bekannt machte. Von 1912 an ist S. Organist der Michaeliskirche und des Vereins „Hamburgischer Musikfreunde" in Hamburg.

* **Slezak**, Leo, Tenorist, geboren am 18. August 1874 zu Schönberg in Mähren, ist Schüler Prof. Robinsons in Brünn. Durch seine schönen Stimmittel und seine gesangliche Begabung erregte S. gleich bei seinem ersten Auftreten als Lohengrin Aufsehen und wurde 1896 an die Berliner Hofoper engagiert. Hier ungenügend beschäftigt, ließ er sich für ein Saisongastspiel in Breslau beurlauben. 1900 trat er mit sensationellem Erfolg im Londoner Covent Garden auf und wurde im Sept. 1901 an die Wiener Hofoper berufen, der er als eines der ersten Mitglieder angehört. S. ist k. und k. Kammersänger.

Sommer, Hans, Dr., (eigentlicher Name: Zincken), der bekannte Liederkomponist, geb. am 20. Juli 1837 in Braunschweig, war von Haus aus nicht Fachmusiker. Seine wissenschaftliche Tätigkeit führte ihn 1859 an die Technische Hochschule von Braunschweig, wo er bis 1884 als Professor der Mathematik, von 1875 bis 1881 auch als Direktor gewirkt hat. Obgleich er bei Kammermusikus Wilhelm Meves in Braunschweig kontrapunktische Studien gemacht hat, ist S. in der Musik doch größtenteils Autodidakt. Nach seiner Versetzung in den Ruhestand (1884) hat er sich ganz der Kunst gewidmet. Außer einem einaktigen Bühnenspiel „Saint Foix", der Musik zu Wolzogens „Das Schloß der

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Ernestine Schumann-Heink.



Hermine Schuster-Wirth.

Herzen" und mehreren Opern (darunter: „Rübezahl" 1904 in Braunschweig und Berlin, die jüngste „Riput" 1907 in Braunschweig aufgeführt), bestehen S.'s Werke in Liedern für eine Stimme mit Klavier. Viele davon sind in den Konzertsälen heimisch geworden und fesseln durch Feinheit der Empfindung und Ausgestaltung. S. lebt in Braunschweig.

* **Sommer**, Kurt, Tenorist, geboren am 3. März 1868 in Altengottern in Thüringen, besuchte das kgl. Konservatorium zu Dresden und war Schüler von Professor Gustav Scharfe. Seine ersten Engagements führten ihn nach Königsberg und Köln. Seit 1893 ist S. Mitglied der kgl. Hofoper in Berlin. Hier zeichnete er sich in lyrischen Partien durch seine ergiebige, in der Höhe glänzende Stimme, sowie durch musikalische Tüchtigkeit aus. Vorübergehend vertrat er in Wiesbaden das Fach des Heldentenors. S., der eine reiche Gastspieltätigkeit entfaltet und häufig auch in Konzerten wirkt, ist kgl. sächs. Kammersänger.

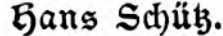
* **Sontheim**, Heinrich, berühmter Heldentenor, geb. am 3. Februar 1820 in Jebenhausen bei Göppingen. Seine Lehrer waren die Hofsänger Häser und Kunz und später Hofkapellmeister Kücken. Vom großem Vorteil für seine künstlerische Entwicklung war das langjährige Zusammenwirken mit dem berühmten Baritonisten Pischek. Nach elfjähriger Tätigkeit am Hoftheater zu Karlsruhe, wo er im Jahre 1839 in der Oper „Norma" zum erstenmal öffentlich sang, ging S. 1856 an das Hoftheater zu Stuttgart und wirkte hier fast 20 Jahre hindurch als hervorragender Vertreter der großen Tenorpartien. Zahlreiche Gastspiele an fast allen größeren Theatern Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz haben seinen Namen in den weitesten Kreisen bekannt gemacht. S., seit 1872 pensioniert, feierte 1889 sein 50jähriges Künstlerjubiläum. Er ist kgl. württembergischer Kammersänger und Ehrenmittglied der Stuttgarter Hofoper. Gest. 2. Aug. 1912.

Spengel, Julius, Dirigent und Komponist, geboren am 12. Juni 1853 in Hamburg, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht in Hamburg und Köln, ging dann nach Berlin auf die kgl. Hochschule und studierte 1868—72 bei Rudorff (Klavier), Kiel (Komposition) und Ad. Schulze (Gesang). Nach vollendeter Ausbildung trat er in Hamburg als Pianist und Komponist auf und ließ sich dort nieder. Sp. ist als gesuchter Musiklehrer, Organist (Schüler von Armbrust) und Leiter des „Cäcilien-Vereins" (seit 1878), sowie der „Altonaer Beamtenvereinigung" tätig. Er ist ein vorzüglicher Chormeister, besonders für den a capella-Gesang. Von seinen Kompositionen sind neben Liedern und Chören eine Symphonie in D-moll, eine Cellosonate und ein Klavierquintett zu nennen.

* **Spielmann**, Julius, Opern- und Operettensänger (Tenor), geboren 1868 in

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".


Hans Schütz.




Josef Schwartz.

Prag, betrat die Bühne als Chorist des Böhmischen Nationaltheaters. Angelo Neumann wurde auf seine glänzenden Stimmmittel aufmerksam und bot sich an, sie ausbilden zu lassen. Sp. zog es aber vor, durch die Praxis zu lernen und suchte sich selbständig seinen Weg, der ihn nach kurzer Wanderung über Provinzbühnen 1890 nach Berlin an das Friedrich Wilhelmstädtische Theater führte. Hier und am Theater an der Wien, wie später (1896—99) am Wiener Carltheater wirkte er als berühmter Operettentenor. Inzwischen hatte Direktor Pollini 1895 mit Erfolg versucht, die große schauspielerische und stimmliche Begabung Sp.s in Hamburg für die Oper (David, Loge, Walther v. d. Vogelweide) zu verwerten. Auch Gustav Mahler wollte sich den Liebling des Publikums nicht entgehen lassen und verpflichtete ihn, nach einem Gastspiel als Bajazzo an die Wiener Hofoper. Aber Sp. ging wieder an die Operette des Carltheaters zurück. Dann gastierte er, ohne festes Engagement, verschiedentlich in Deutschland und Rußland, bis er 1908 in den Verband des Neuen Operettentheaters von Berlin trat.

Spohr, Rosalie, die Nichte des berühmten Komponisten, geb. am 22. Januar 1828 in Braunschweig, bildete sich unter Grimm in Berlin zu einer vortrefflichen Harfenvirtuosin aus. 1858 verheiratete sie sich mit dem Grafen Saurma und lebt seitdem auf ihren Gütern in Schlesien.

* **Stammer,** Emil, Baß-Bariton, geb. am 15. Juni 1858 in Potsdam. Seine stimmliche Ausbildung leitete Musikdirektor Theodor Hauptner, sein Partienstudium Kapellmeister Gustav Starke in Freiburg i. Br. St. begann seine künstlerische Laufbahn als Schauspieler, wirkte dann als erster seriöser Baß in Riga, Königsberg und Petersburg und war 1890—1902 Mitglied der kgl. Hofoper in Berlin, später des Theaters des Westens.

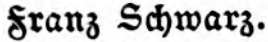
Stanford, Charles Villiers, geboren am 30. September 1852 zu Dublin, Schüler des Queens College of Cambridge, war bereits Organist und Dirigent des Universitätmusikvereins in Cambridge gewesen, als er nach Deutschland kam und 1874—76 unter Reinecke in Leipzig und unter Kiel in Berlin Komposition studierte. Nach England zurückgekehrt, trat er wieder an die Spitze seines Vereins. 1877 wurde er magister artium, 1884 Dirigent der Philharmonie Society, 1885 Dirigent des Bach-Vereins in London und 1887 Professor an der Universität Cambridge. Von seinen Opern wurden „Der verschleierte Prophet" (1881) und „Savonarola" (1884) auch in Deutschland gegeben. Die Hauptstärke St.s liegt indessen auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik. Hier sind eine Ouvertüre, eine Serenade, die Symphonien in B- und D-moll, eine Violinsonate und ein Streichquartett hervorzuheben; außerdem das Oratorium

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Franz Schwarz. Sophie Sedlmair.



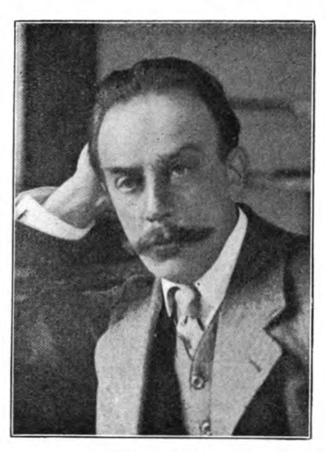
„The three holy children" und geistliche Hymnen.

* **Stapelfeldt**, Martha, Altistin, geb. am 8. Mai 1876 in Altona, hat sich als eine der talentvollsten Schülerinnen Julius Stockhausens schnell einen Namen gemacht und ist jetzt eine der gesuchten Konzertsängerinnen. Sie lebt in Berlin.

Staudigl, Gisela, Gattin des folgenden, treffliche Altistin, war Schülerin der Marchesi in Wien. Als Fräulein Koppmayer betrat sie die Bühnen von Hamburg und Karlsruhe und wurde 1885 an die Hofoper in Berlin engagiert. G. St. nahm hier mit Ehren eine erste Stellung ein. Ihre umfangreiche, mächtige und doch weich und edel klingende Stimme, ihre dramatische Gestaltungskraft und vornehmer musikalischer Geschmack machten sie zu einer ausgezeichneten Vertreterin der dramatischen Alt- und Mezzosopranpartien. Nach längerer Pause, die sie nur gastierend oder im Konzertsaal tätig verbracht hat, ist Frau St. 1899 vorübergehend in den Verband der Hofoper in Wiesbaden getreten.

Staudigl, Josef, Baritonist, geboren am 18. März 1854 in Wien, war lange Zeit am Hoftheater in Karlsruhe in erster Stellung tätig. 1885 ging er nach Amerika und errang dort große Erfolge mit seinen germanischen Lieder-Recitals. Auch in Deutschland ist St., der ein besonders umfangreiches, wohliges Organ besitzt, im Konzertsaal, besonders als Vertreter der Oratorienpartien sehr geschätzt. St. ist großh. badischer Kammersänger und lebt jetzt in Wiesbaden.

* **Stavenhagen**, Bernhard, Pianist, Komponist und Dirigent, geboren am 24. November 1862 zu Greiz im Fürstentum Reuß, genoß seine musikalische Ausbildung in Berlin als Schüler der kgl. Hochschule (Rudorff) und der Kompositionsklasse Friedrich Kiels. St., der als Pianist bereits mit Erfolg aufgetreten war und 1880 den Mendelssohnpreis erhalten hatte, ging dann zu weiterem Studium zu Liszt nach Weimar. Hier, wie in Pest und Rom, wohin er dem Meister folgte, lebte er beständig in seiner Nähe und empfing von ihm die wertvollste Anregung und Förderung. Als Liszt 1886 in Bayreuth gestorben war, hielt St. die Grabrede. Zehn Jahre hindurch lebte er dann, 1890 zum großh. sächsischen Hofpianisten ernannt, in Weimar, unterrichtend und auf Konzertreisen, die ihn bis nach Amerika führten, seinen Ruf als technisch hervorragender und feinsinniger Klaviervirtuose befestigend. Seit 1896 ist er auch als Dirigent tätig, zunächst als Hofkapellmeister in Weimar, dann von 1898 ab in gleicher Stellung in München, wo er sich zugleich an der Leitung der Akademiekonzerte beteiligt. Die Vornehmheit und Feinheit, die den Menschen und Musiker St auszeichnet, tritt auch in seiner Art zu dirigieren charakteristisch in



Bernhard Sekles.



Marcella Sembrich.

die Erscheinung. 1902 entsagte er dem Theater und wurde Direktor der Münchener Akademie. Doch auch dies Amt legte er 1905 nieder, eröffnete eine eigene Meisterschule für Klavierspiel in München und geht wieder häufiger als Solist und Dirigent auf Reisen. In seinem eigenen Schaffen hat St. eine Wandlung durchgemacht, die ihn von der Richtung Brahms allmählich zur Richtung Liszt führte. Bezeichnend sind dafür die beiden Klavierkonzerte in C- und H-moll. Diese wie seine übrige Musik (Chorwerke, Soloszenen, Klavierstücke und Lieder u. s. w.) sind indessen keineswegs unselbständig und durchweg interessant. Ende 1907 hat er seinen Wirkungskreis nach Genf verlegt, ist dort Leiter einer Meisterklasse am Konservatorium und Dirigent der Abonnementskonzerte; 1912 übernahm er die Chorvereinigung (Choeur du Conservatoire et chapelle Ketten réunis).

* **Stavenhagen-Denis**, Agnes, Sopranistin, geb. 3. Sept. 1862 in Winsen a. d. Luhe in Hannover, wurde in Berlin bei Frau Professor Schultzen von Asten und in München bei Frau Jachmann-Wagner ausgebildet. 1886—98 war sie an der Weimarer Bühne engagiert und hat sich hier den Ruf einer vortrefflichen, charakteristisch gestaltenden Sängerin erworben. Frau St. ist großh. sächs. Kammersängerin und lebt in Berlin-Wilmersdorf als Gesanglehrerin.

* **Stebel**, Paula, Pianistin, geboren 17. April 1885 in Offenburg in Baden, Schülerin von Prof. Ordenstein in Karlsruhe, trat Ende 1904 mit sensationellem Erfolg vor die Oeffentlichkeit. In Karlsruhe, Leipzig, Köln und vor allem in Berlin wurde ihr ungewöhnliches Können, wie ihre urwüchsige, musikalische Begabung rückhaltslos anerkannt, sodaß sie in jungen Jahren in die Reihe der ersten Vertreterinnen ihres Instrumentes aufgerückt ist. P. St. lebt in Karlsruhe.

Steinbach, Emil, Hofrat, berühmter Dirigent, geboren am 14. November 1849 zu Lengenrieden in Baden, war Schüler des Leipziger Konservatoriums (1867—69) und Hermann Levis in Karlsruhe (1869 bis 1871). St. begann seine Dirigentenlaufbahn als zweiter Kapellmeister in Mannheim (1871—74), war dann 1874|75 erster Kapellmeister in Hamburg und 1875|77 Hofkapellmeister in Darmstadt. Seit 1877 ist St. städtischer Kapellmeister in Mainz, wo er seit 1899 auch die artistische Leitung des Stadttheaters übernommen hat. Hier steht St. im Mittelpunkt des westdeutschen Musiklebens und hat außerordentlich fördernd auf die künstlerischen Verhältnisse in und um Mainz gewirkt. Sein Ruf als Dirigent der Wagnerschen Werke führte ihn 1893 an die Spitze der Coventgarden-Oper in London. St., ein trefflicher Pianist, hat sich auch durch eigene Werke bekannt gemacht (Symphonische Dichtungen, Ouvertüren, Lieder und Klaviermusik).

* **Steinbach**, Fritz, Bruder des vori-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Katharina Senger-Bettaque.



Felix Senius.

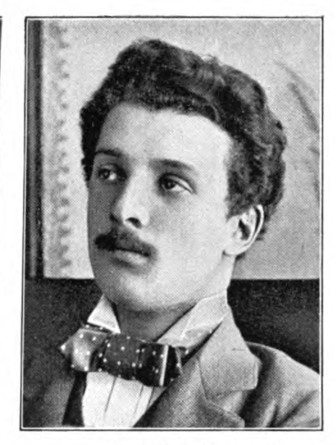
gen, geboren am 17. Juni 1855 in Grünsfeld in Baden, besuchte 1871—73 das Konservatorium zu Leipzig, studierte später bei V. Lachner in Karlsruhe und Nottebohm in Wien und war Stipendiat der Mozartstiftung. Während seiner Tätigkeit als zweiter Kapellmeister und Leiter der Konzerte der Stadtkapelle in Mainz, hatte er Gelegenheit, von seinem dort angestellten älteren Bruder (s. d.) zu lernen. Nach kurzer Tätigkeit als Lehrer für Kontrapunkt und Komposition am Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M. wurde er 1886 Hofkapellmeister in Meiningen. Als solcher hat sich St. als besonders schneidiger und begeisterungsfähiger Dirigent hervorgetan. Er führte, wie einst Bülow, die nicht zahlreiche, aber besonders tüchtige Schar der Meininger Hofkapelle mit Erfolg in die Fremde und verstand es, in Berlin durch glänzende Orchesterleistungen zu imponieren. Durch seine nahe Berührung mit Joachim und der Hochschule einerseits, mit Brahms, der oft und gern in Meiningen weilte, anderseits, ist dem Wirken St.s die künstlerische Richtung gegeben. Namentlich den Brahmsschen Werken ist er ein eifriger und stilvoller Interpret. Anläßlich des sechzigjährigen Künstlerjubiläums Joseph Joachims stand St. an der Spitze eines auserlesenen Orchesters, dessen Streicherchor von den sämtlichen, aus allen Teilen Europas herbeigeeilten Schülern des Meisters gebildet wurde. Ebenso dirigierte er im Oktober 1899 die zur Enthüllung des ersten Brahms-Denkmals in Meiningen veranstaltete musikalische Feier. St. hat auch als Komponist von Liedern und Kammermusik (Cellosonate, Septett) bemerkenswertes Talent gezeigt. Ihm ist in Meiningen der Titel eines Generalmusikdirektors verliehen. Im Frühjahr 1903 übernahm St. als Nachfolger Wüllners die Stellung des Konservatoriumsdirektors und Leiters der Gürzenichkonzerte in Köln.

Steiner, Franz, Konzertsänger, aus Ungarn gebürtig, studierte in Wien bei Prof. Johann Reß und in Frankfurt a. M. bei Prof. Messchaert. Sein schöner Bariton und sein musikalischer Vortrag haben seine Liederabende rasch beliebt gemacht. In letzter Zeit hat er sich besonders als Richard Strauß-Sänger hervorgetan. St. hat den Titel Kammersänger und lebt in Wien.

* **Stephan**, Anna, Altistin, geb. in Boersdorf bei Bojanowo an der schlesisch-polnischen Grenze, kam zu ihrer Ausbildung nach Berlin an die kgl. Hochschule zu Frau Professor Schultzen von Asten und vollendete ihr Studium in Frankfurt a. M. bei Julius Stockhausen. A. St. besitzt eine klangvolle, dunkelgefärbte Stimme und ist ein großes Vortragstalent, das den Hörer unfehlbar in die gewollte Stimmung zwingt. Diese Gabe erklärt ihre Erfolge, die sie in letzter Zeit in die erste Reihe der deutschen Konzertsängerinnen gestellt haben.

Stockhausen, Franz, ein Bruder Julius St.s, geboren am 30. Januar

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Arrigo Serato.



Ernst H. Seyffardt.

1839 zu Gebweiler im Elsaß, studierte Musik bei Alkan in Paris und auf dem Konservatorium in Leipzig. St. lebt in Straßburg als kgl. Professor und Direktor des Konservatoriums, um dessen Emporblühen er sich sehr verdient gemacht hat.

* **Straube, Karl**, ausgezeichneter Orgelvirtuose, geboren am 6. Januar 1873 in Berlin, war Schüler von Heinrich Reimann, Albert Becker und Philipp Rüfer. Seine erste Anstellung fand er 1897 am Willibordi-Dom in Wesel; 1902 wurde er als Organist an St. Thomä nach Leipzig berufen. St. genießt den Ruf, einer der besten Orgelspieler der Gegenwart zu sein und hat auf Musikfesten Gelegenheit gehabt, mit seiner eminenten Technik und eindringendem Verständnis im besonderen für die Musik der Modernen erfolgreich einzutreten. So wurde die Bedeutung Max Regers als Orgelkomponist von ihm zuerst erkannt. 1899 veranstaltete Str. „Historische Orgelkonzerte" in München.

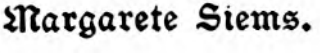
Straus, Oskar, Operettenkomponist, geb. am 6. März 1870 in Wien, war Schüler von Hermann Grädner und Max Bruch, im Klavierspiel von Adolf Prosnitz. Er debütierte in der Oeffentlichkeit mit ernster Kammermusik, die es fast bedauerlich erscheinen ließ, daß er sich später ganz der leichteren Bühnenkunst und dem Ueberbrettl zuwendete. Von seinen Chansons haben viele Popularität erlangt, von seinen Operetten hatten „Walzertraum", „Der fidele Bauer", „Die lustigen Nibelungen" den nachhaltigsten Erfolg. St. besitzt das Talent für den Schlager, weiß aber auch wohlklingend zu instrumentieren und seine Schreibweise hier und da interessant zu gestalten. Lebt in Wien.

Strauß, Eduard, der jüngste Sohn Joh. Strauß' des älteren, des Altmeisters der Wiener Tanzmusik, geb. 1835 in Wien. Er ist der letzte überlebende der drei Brüder, die anknüpfend an die Traditionen ihres Vaters, als Dirigenten wie als Komponisten dem Wienertum in der Tanzmusik in der ganzen Welt zum Siege verholfen haben. Der begabte Joseph (geb. 1827) starb zuerst, im Jahre 1870. Johann der Jüngere (geb. 1825), der genialste Sprößling dieser echten Musikerfamilie, der Komponist der „Fledermaus" und der „Schönen blauen Donau" folgte ihm im Frühling 1899. Nun steht nur noch Eduard St., ein feuriger Dirigent, aber als Komponist weniger bedeutend als fruchtbar, an der Spitze der Kapelle, die einst die drei Brüder gemeinsam leiteten, und konzertiert mit ihr in den Hauptstädten Europas, ein überall gern gesehener Gast.

* **Strauß, Richard**, Ehrendoktor der Universität Berlin und Königl. preuß. Generalmusikdirektor (seit 1908), der Führer der musikalischen Sezessionisten in Deutschland, der genialste Zögling der sogenannten Weimarer Schule, wurde am 11. Juni 1864 in München, als Sohn des Waldhornisten der

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





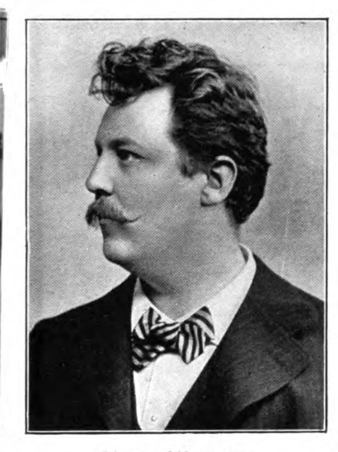
Margarete Siems.



Leone Sinigaglia.

Hofkapelle und Kammermusikers Prof. Franz Strauß geboren. Was ihm vor anderen in hohem Grade eigentümlich ist: die eminente Feinheit und Vorstellungskraft seines inneren Tonsinnes, verbunden mit einem phänomenalen Gedächtnis, das trat schon bei dem Knaben in die Erscheinung und erregte auch sofort die Aufmerksamkeit Hans von Bülows, als der junge Musiker 1885 als Amanuensis in Meiningen an seiner Seite weilte. St., der nach absolviertem Gymnasium zugleich mit seinem Universitätsstudium mit großem Eifer theoretische und kontrapunktische Studien bei Hofkapellmeister W. Mayer in München betrieben hatte, trat zunächst mit Werken an die Oeffentlichkeit, die zwar eine eigentümliche und starke Begabung verrieten, aber durchaus sich in den hergebrachten Formen bewegten. In diese erste Periode seines Schaffens gehört die D-moll-Symphonie (zuerst 1881 von Hermann Levi aufgeführt), Lieder und einige Kammermusikwerke, unter denen die Serenade für Blasinstrumente (op. 7) hervorragt. Je weiter St. sich zu künstlerischer Reife und Selbständigkeit entwickelte, desto fortschrittlicher wurde seine musikalische Gesinnung und desto ausschließlicher neigte er sich der von Liszt inaugurierten Programmmusik zu. St. unterscheidet sich aber von seinem Vorbild dadurch, daß er in der Verfolgung der neuen Kunstprinzipien noch weiter geht, und zweitens dadurch, daß er seine Aufgaben, mehr als es Liszt getan, zu vertiefen sucht. Begnügte sich Liszt, innerhalb symphonischer Formen poetische Gedanken und Vorgänge in großen Zügen zu schildern, so zwingt St. die Phantasie des Hörers in noch bestimmtere Bahnen, indem er bis ins einzelne musikalisch charakterisiert; wählte Liszt seine progammatischen Vorwürfe innerhalb rein poetischer Vorstellungen, so begibt sich Strauß auf das Gebiet, wo Dichtung und Philosophie ineinanderfließen (Friedrich Nietzsche). In der Ausführung so kühner Ideen kommt dem Komponisten sein reiches, kontrapunktisches Können und seine souveräne Beherrschung der Orchestermittel zu statten. So entstanden die Tondichtungen „Don Juan“ (1889), „Tod und Verklärung“ (1890), „Macbeth“ (1891), „Till Eulenspiegel“ (1895), „Also sprach Zarathustra“ (1897), „Don Quixote“ (1898), „Heldenleben“ (1899), „Symphonia Domestica“ (1904), in denen sich St. zwar als extremen Vertreter einer einseitigen, von vielen bekämpften Richtung, aber stets als genialen und geistvollen Musiker zeigt. Eine besondere Stellung unter den Schöpfungen der zweiten Periode nimmt das Musikdrama „Guntram“ (1894) ein. Das tiefernste Werk ist bisher nur in Weimar und in München unter Leitung des Komponisten zu Gehör gebracht; seine enormen Schwierigkeiten stehen der Verbreitung allzusehr im Wege. Dagegen haben sich eine zweite Oper „Feuersnot“ (1901) und namentlich die dritte „Salo-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.





Anton Sistermans.



Hans Sitt.

me" (1905) die Bühne erobert; Kammermusik, Chöre und die vielverbreiteten Lieder vervollständigen das bisherige Ergebnis seines genialen Schaffens. Ein besonderer Zug in der künstlerischen Physiognomie Rich. Strauß' ist sein glücklicher, oft zu drastischen Ausdrucksmitteln greifender Humor. St. ist einer der wenigen wirklichen, geborenen Humoristen in der Musik, daher gehört der „Till Eulenspiegel" zu seinen besten Sachen. St. ging von Meiningen als Kapellmeister nach München, ohne hier recht zur Geltung kommen zu können. Nach erfolgreicher Tätigkeit an der Weimarer Bühne (1889 bis 1895) wurde er nach München zurückberufen und wirkte diesmal in bevorzugter Stellung am Hoftheater und als Dirigent der Odeonskonzerte (Konzerte der Akademie). An Stelle des erkrankten Levi machte er sich um die Neustudierung der Mozartschen Opern verdient. Seit November 1898 lebte er als Kapellmeister der Hofoper in Berlin. Eine Meisterleistung ist seine Direktion des „Tristan"; aber auch, wo es nicht modernste oder Wagnersche Werke aufzuführen gilt, ist St. von heilsamem Einfluß durch seine lebendige Phantasie und den Ernst, mit dem er seiner Kunst auch als Interpret dient. Häufige Kunstreisen führen ihn durch Deutschland, nach England und neuerdings auch nach Amerika. St. wurde 1903 anläßlich der Jubiläumsfeier der Universität Heidelberg zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät promoviert. 1908 wurde ihm nach Weingartners Fortgang die Leitung der Symphonie-Konzerte der königlichen Kapelle übertragen. Zwei neue Opern, 1909 die „Elektra" und 1911 „Der Rosenkavalier", die beide ihre Uraufführung in Dresden erlebten, haben seinen Ruf als Opernkomponist noch erhöht. St. ist im Winter meist auf Reisen und verbringt den Sommer komponierend auf seiner Besitzung bei Garmisch (Oberbayern).

Strauß de Ahna, P a u l i n e, Gattin des vorigen, war 5 Jahre in Weimar als jugendlich-dramatische Sängerin tätig, trat 1891 und 1894 mit großem Erfolg bei den Bayreuther Festspielen als Elisabeth im Tannhäuser auf und begleitet nunmehr ihren Gatten als sehr erfolgreiche Interpretin seiner Lieder auf seinen Konzertreisen.

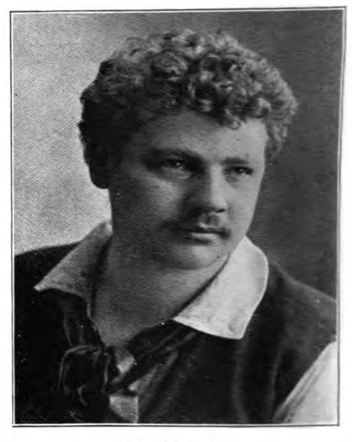
***Stronck**, R i c h a r d, königl. Musikdirektor, geb. 20. Februar 1862 in Rotterdam, Dirigent eines gemischten Chores, der Konzertgesellschaft und des städtischen Singvereins in Barmen. 1911 wurde ihm der Professortitel verliehen.

* **Stronck-Kappel**, A n n a, Gattin des vorigen, Konzertsängerin, geb. 17. März 1875 in Purmerend (Holland) wurde im Haag auf dem königl. Konservatorium von Prof. Spoel ausgebildet und studierte 1898 einige Zeit in Berlin bei Lilli Lehmann. Sie ließ sich dann im Haag als Gesanglehrerin nieder und machte sich in Holland, Belgien, der Schweiz und Deutschland als Konzert-, Oratorien- und Liedersängerin

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Alfred Sittard.



Leo Slezak.

einen hochgeachteten Namen. Mit ihrem reizvollen, vorzüglich geschulten Sopran gehörte sie 1904—07 dem Frankfurter Vokalquartett an. Seit ihrer Verheiratung lebt sie in Barmen.

* **Struß**, Fritz, Violinist, geboren am 28. November 1847 in Hamburg, erhielt seine Ausbildung als Geiger unter Unruh und Auer in Hamburg und Joachim in Hannover. Nach dreijähriger Tätigkeit in dem Schweriner Hoforchester trat St. (1870) als Mitglied in die Berliner kgl. Kapelle ein. Er erhielt 1885 den Titel Kammervirtuos und rückte 1887 zum kgl. Konzertmeister auf. St. ist ein bedeutender Virtuose, der in Konzerten mit Auszeichnung aufzutreten pflegt. Er ist kgl. Professor und Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin.

* **Stubenrauch**, Carlotta, Violinvirtuosin, geb. 1. Januar 1886 in Berlin, studierte bei Prof. Rémy am Conservatoire National in Paris. 1902 erhielt sie den 1. Preis unter 35 Konkurrenten. Ihr schnell erkanntes Talent verschaffte ihr glänzende Erfolge auf Konzertreisen durch Frankreich, Deutschland, England, in skandinavischen Ländern und Amerika. C. St. lebt in Paris.

* **Such**, Percy, geboren am 27. Juni 1878, ist einer der talentvollsten jüngeren Cellisten, ein Schüler Robert Hausmanns. S. ist bereits in vielen Städten Deutschlands, Englands, Hollands mit außerordentlichem Erfolge aufgetreten und hat nicht nur durch seine technische Fertigkeit, sondern auch durch die für sein jugendliches Alter erstaunliche musikalische Reife Aufsehen erregt. S. lebt in Berlin.

Sucher, Rosa, geborene Hasselbeck, Gattin des verstorbenen Josef S., hochbegabte dramatische Sängerin, wurde geboren zu Velburg in der bayerischen Oberpfalz. Ihren ersten musikalischen Unterricht erhielt sie von ihrem Vater, nach dessen Tode sie nach Freising zu weiterer Ausbildung kam. Ihr erstes Engagement war München, wo sie in kleinen Partien noch nicht Gelegenheit fand, ihr Talent zu entfalten. Sie war dann an den Bühnen von Trier, Königsberg und Danzig tätig, trat aber erst in den Vordergrund, als Josef Sucher ihre Bedeutung erkannte und sie für Leipzig, wo er Kapellmeister am Stadttheater war, gewann. Hier wirkte sie bis zum Jahre 1879, um dann gemeinschaftlich mit Josef Sucher, der inzwischen ihr Gatte geworden war, nach Hamburg zu gehen. Am Stadttheater in Hamburg begann nun die Glanzzeit Rosa Suchers, die sie auf der Höhe ihrer Künstlerschaft sah. Im Jahre 1888 trat sie, zugleich mit ihrem Gatten, zur Berliner Hofoper über, aus deren Verband sie 1898 schied, um nur noch gastierend (Italien, Bayreuth 2c.) tätig zu sein. R. S. ist verschwenderisch, wie wenige, von der Natur ausgestattet worden. Zu ihrem edel klingenden, ergiebigen Organ, das kaum der Schulung

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Kurt Sommer.





Heinrich Sontheim.

bedurfte, kam eine ungewöhnliche musikalische und darstellerische Begabung, der eine herrliche Erscheinung und Plastik der Bewegung zu gesteigerter Wirkung verhalfen. Diese reichen Mittel hat R. S. am glücklichsten in den Dienst der Wagnerschen Kunst gestellt. In ihrer Sieglinde und namentlich in ihrer Isolde hat sie mustergültige, unvergeßliche Gestalten geschaffen.

* **Suk**, Josef, Geiger und Komponist, geboren am 4. Januar 1874 in Crécovic (Böhmen), Schüler des Prager Konservatoriums, in der Komposition von Dvorak, ist der feinste Künstler des „Böhmischen Streichquartetts", bei dessen Reisen er den zweiten Violinpart mitmacht. Seine bedeutende kompositorische Begabung bekunden eine Symphonie in E-dur, die Musik zu dem Märchenstück „Raduz und Mahulena", eine Serenade für Streichorchester, ein Streichquartett, ein preisgekröntes Klavierquartett, Klavier-, Violin-, Cello- und Chorkompositionen, die, obgleich von nationalen Elementen stark durchsetzt, auch mancherlei Feines und Eigenes aufweisen. S. lebt in Prag.

Sylva, Eloi, bedeutender Tenorist, geb. am 29. November 1847 in Geeraerdsbergen in Belgien. Er besuchte das Brüsseler Konservatorium und ging dann zu Duprez nach Paris. Nach beendetem Studium debütierte S. in Nantes und wurde daraufhin an das Brüsseler Monnaietheater engagiert. Von hier aus kam er an die Große Oper in Paris, wo er sieben Jahre mit großem Erfolge gewirkt hat. Es folgten Gastspiele in Rußland an der Italienischen Oper in Petersburg und Moskau, in London am Covent-Gardentheater und an der Deutschen Oper und dem Metropolitan Opera House in New York. Im Jahre 1889 trat S. in Berlin als Prophet auf und war bis 1902 Mitglied des kgl. Opernhauses. Seine bedeutendsten Schöpfungen waren hier der Othello von Verdi, der Bajazzo Leoncavallos und der Evangelimann von Kienzl. Im Fache der Heldenrollen, die er zum Teil in Frankreich kreiert hat, bot S. zu seiner Glanzzeit Vorzügliches durch seine machtvolle Stimme, ihre künstlerische Behandlung, die ihn auch den kolorierten Gesang beherrschen läßt, und die Kraft seines dramatischen Ausdrucksvermögens.

* **Szántó**, Theodor, Pianist und Komponist, geb. 3. Juni 1877 in Wien, studierte auf den Konservatorien von Wien (Prof. Dachs) und Budapest (Prof. Chován) und wurde dann Schüler von Ferruccio Busoni. Mit 18 Jahren durch die königl. Musikakademie von Budapest zum „Prof. der Musik" diplomiert, ging Sz. auf Reisen nach München, Berlin, Paris, New York 2c. und erwarb sich bald einen Namen als Virtuose. Von seinen Kompositionen sind hervorzuheben: eine Violinsonate (Ysaye gewidmet), eine Symphonie, Etüden und Tondichtungen für Klavier, sowie Uebertra-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Julius Spielmann.



Emil Stammer.

gungen Bachscher Orgelwerke. Sz. lebt in Berlin.

Taffanel, Claude Paul, hervorragender Flötenvirtuose und Dirigent, ist wie seine Kunstgenossen Colonne und Lamoureux aus Bordeaux gebürtig, wo er am 16. September 1844 zur Welt kam. Als Flötist ein Schüler Dorus', in der Theorie von Reber, machte er sich zuerst als Meister seines Instrumentes einen Namen von europäischem Rufe. T. gilt als der größte lebende Flötenvirtuose (er bläst eine Metallflöte), ist aber auch zugleich als Musiker von Bedeutung. Seit langem wirkte er in Paris in der Gesellschaft für Kammermusik, deren angesehenstes Mitglied er war. Als Dirigent betätigt sich T. vornehmlich durch die Leitung der Konservatoriumskonzerte; seit 1892 ist er auch Musikdirektor an der Großen Oper in Paris.

Tagliana, Emilia, namhafte Bühnensängerin, wurde 1854 in Mailand geboren, besuchte das Konservatorium in Mailand und vollendete ihre Studien bei Lamperti. Nachdem sie auf verschiedenen Bühnen Italiens, dann in Paris und Odessa mit großem Erfolge aufgetreten war, kam sie 1873 als Koloratursängerin nach Wien, wo sie durch fleißige Studien bei Hans Richter sich künstlerisch entwickelte. 1877 siedelte sie an die Hofoper in Berlin über und wurde hier bald ein Liebling des Publikums. Eine faszinierende, graziöse Persönlichkeit und ein recht beträchtliches gesangstechnisches Können zeichneten sie aus, und wenn sie auch keiner tieferen Wirkung fähig war, so war sie doch eine gute Vertreterin der Zerline in Fra Diavolo, der Regimentstochter, der Angela im Schwarzen Domino und ähnlicher Rollen. In Berlin war E. T. die erste Carmen und wurde zur Kammersängerin ernannt. Sie ging dann nach Italien und zog sich bald von der Bühne zurück.

Taubert, Ernst Eduard, geboren am 25. September 1838 in Regenwalde in Pommern. T. studierte anfänglich Theologie und Philologie in Bonn, war aber bereits als Student Schüler von Albert Dietrich. In Berlin arbeitete er unter Fr. Kiels Leitung und ging ganz zur Musik über. T. hat vielgesungene Lieder, Klavierstücke und Kammermusikwerke veröffentlicht. Hervorzuheben sind sein Streichquartett in D-moll, eine Serenade für Blasinstrumente, ein Violinkonzert, eine Suite für Streichorchester, eine „Fantasie-Sonate", und die Klaviersuite op. 40. T. ist auch als Musikschriftsteller bekannt (langjähriger Referent der Berliner „Post"). 1899 ist ihm der Titel eines kgl. Professors verliehen worden.

* **Taubmann**, Otto, Komponist und Musikschriftsteller, geb. am 8. März 1859 in Hamburg, war Schüler Franz Wüllners am Dresdener Konservatorium. 1882—83 unternahm er eine Studienreise nach Paris und Wien. 1886—89 war er Direktor des

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Martha Stapelfeldt.



Bernhard Stavenhagen.



Wiesbadener Konservatoriums, ging dann als Theaterkapellmeister nach Petersburg (1891—92), wirkte als Chordirigent in Mannheim und Ludwigshafen, und ist seit 1895 einer der angesehensten Musikkritiker in Berlin (Börsenkurier). Von seinen Kompositionen nimmt seine „Deutsche Messe" durch Ernst der Gesinnung und kontrapunktische Arbeit einen Ehrenplatz in der modernen geistlichen Tonkunst ein. T. ist Kgl. preußischer Professor.

* **Ternina**, Milka, ausgezeichnete Bühnensängerin, geb. am 19. Dezember 1864 in Vezisce in Kroatien, wurde am Wiener Konservatorium von Josef Gänsbacher ausgebildet. Ihr erstes Engagement war in Leipzig 1883—84; darauf folgten Graz von 1884—86 und Bremen 1886—90. Von 1890 ab nahm M. T. eine erste Stellung an der Münchener Hofbühne ein und wurde zur kgl. bayer. Kammersängerin ernannt. Sie ist eine der hervorragendsten dramatischen Sängerinnen der Gegenwart, bei der sich darstellerische und stimmliche Begabung die Wage halten. Bedeutende Leistungen sind ihre Wagnerpartien (Senta). Doch auch das klassische Repertoire (Fiordiligi, Fidelio ꝛc.) beherrscht sie in ausgezeichneter Weise. M. T. war lange der star der Münchener Oper, trat aber dann nur noch als Gast in Bayreuth und Amerika auf.

Thibaud, Jaques, Violinist, geboren am 27. September 1880 in Bordeaux; von seinem Vater, einem geachteten Musiklehrer, herangebildet, trat er schon als 12jähriger Knabe in Konzerten auf. 1896 erhielt er in Paris den ersten Preis. Th. trat in das Orchester Colonnes ein und wurde hier 1898 erster Konzertmeister. Unter den jüngeren französischen Geigern ist Th. im wahren Sinne der vornehmste. Sein Ton ist vor allem edel, sein Vortrag innig, leidenschaftlich und doch zurückhaltend, allem Unschönen oder Aeußerlichen abhold. Seine ernste musikalische Natur weist ihn im besonderen auch auf die Kammermusik. Als Quartettspieler wie als Solist hat Th. sowohl im Ausland wie in seiner Heimat in den letzten vier Jahren vollberechtigte Triumphe gefeiert. Th. lebt in Paris, wo ein Bruder Pianist, ein anderer ein hervorragender Cellist ist.

Thierfelder, Albert, Komponist und Musikforscher, geboren am 30. April 1846 in Mühlhausen, war Schüler des Leipziger Konservatoriums, studierte zugleich auf der Universität und promovierte mit einer musik-wissenschaftlichen Abhandlung über altgriechische Musik zum Dr. phil. Er war darauf Musikdirektor in Brandenburg und wurde 1888 als Nachfolger Kretzschmars nach Rostock in die Stellung eines Universitätsmusikdirektors und auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte berufen. Th. komponierte die Musik zu Baumbachs Dichtung „Zlatarog", die Opern „Die Jungfrau vom Königssee", „Der

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Agnes Stavenhagen-Denis. Paula Stebel.

Trentajäger" und „Almansor" und Klavier- und Orchesterwerke.

* **Thomas-Schwartz,** Anny, Sopranistin, geboren am 26. Mai 1872 in Coblenz a. Rh., begann ihre Bühnenlaufbahn am Stadttheater in Straßburg. Ihre auffälligen Stimmittel und ausgesprochene dramatische Begabung brachten sie an die Hofoper in Wien, von wo aus sie ein Engagement an das Hoftheater in Hannover annahm. Hier wirkt Frau T.-Sch. als erste dramatische Sängerin.

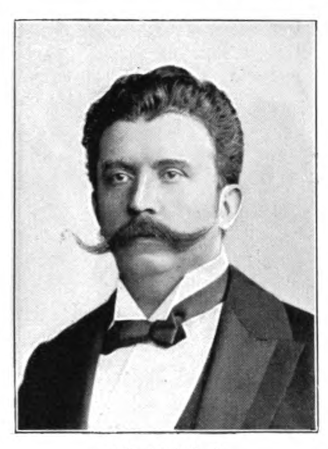
* **Thomson,** César, hervorragender Violinvirtuose, geboren am 18. März 1857 in Lüttich, trat mit 7 Jahren in das Konservatorium seiner Vaterstadt und wurde Schüler von Léonard. Als Mitglied der Baron Dervieszschen Kapelle kam Th. 1873 nach Lugano, machte von hier aus längere Konzertreisen durch Italien und wurde dann als Konzertmeister und Solist an die Bilsesche Kapelle in Berlin engagiert. 1883 folgte er einem Rufe an das Konservatorium zu Lüttich, als dessen bedeutendste Lehrkraft im Violinspiel er tätig war, bis er 1911 an das Konservatorium in Brüssel berufen wurde, als Nachfolger Isays. Th.s Spiel zeichnet sich durch Temperament und vor allem durch eine fabelhafte technische Virtuosität aus, die von zündender Wirkung ist.

Thornberg, Julius, Violinvirtuose, geb. am 13. Aug. 1883 in Helsingör in Dänemark, studierte in frühester Jugend bei Anton Svendsen, dem ersten Konzertmeister der Kgl. Kapelle in Kopenhagen, und bildete sich dann autodidaktisch weiter. Im Besitze verschiedener Legate des dänischen Staates und privater Unterstützungen ging er im Frühjahr 1906 nach Berlin und im Herbst desselben Jahres nach Wien und wurde, nach erfolgreichen Konzerten in beiden Städten, 1907 Konzertmeister der Warschauer Philharmonie. Einem Rufe nach Boston zu folgen, durch Erkrankung verhindert, wirkte Th. 1908—10 als Konzertmeister des Konzertgebaut in Amsterdam. Seit Herbst 1910 ist er als Nachfolger Witeks I. Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters in Berlin. Th. ist mit der Pianistin Ida Christensen Seelmüyden vermählt.

* **Tillmetz,** Rudolf, hervorragender Flötist, königl. bayr. Kammervirtuose, geboren am 1. April 1847 in München, lag in seiner Vaterstadt seinen musikalischen Studien ob. Seine Lehrer waren August Freitag und Theobald Böhm (Flöte), Prof. Barraga (Musiktheorie) und Otto Müller (Klavierspiel). T. trat 1864 in das königl. Hoforchester als 1. Flötist ein und wurde 1883 Lehrer an der Königl. Akademie der Tonkunst.

Timner, Christian, einer der besten holländischen Violinisten, geboren am 18. April 1859 in Den Helder. Von 1870 bis 1872 war er Schüler der kgl. Musikschule im Haag und bis 1874 des Konservatoriums in Brüssel. Von dort kam er

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"



Fritz Steinbach.



Anna Stephan.

auf 3 Jahre zu Emanuel Wirth, der damals in Rotterdam lebte. 1879 ging T. nach Berlin und wurde Konzertmeister im Bilseschen Orchester. 1883 kehrte er nach Amsterdam zurück und trat 1888 als Konzertmeister in das große Orchester des „Konzertgebäudes" ein. T. ist nicht nur als Solist, sondern auch als Lehrer von Bedeutung.

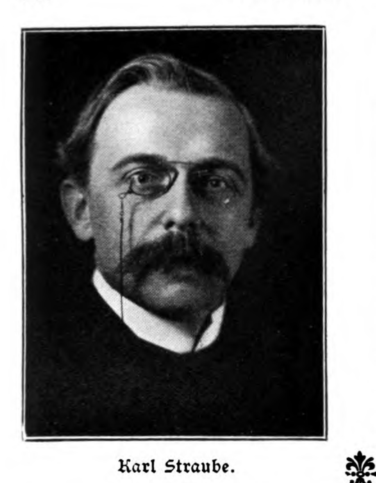
Tinel, Edgar, geboren am 27. März 1857 in Sinay in Flandern, war Schüler von Gevaert, Kufferath und Brassin am Brüsseler Konservatorium. Seine Kantate „Klokke Roeland" gewann ihm 1877 den Prix de Rome. 1882 wurde T. Direktor des Instituts für Kirchenmusik in Mecheln, 1889 Inspektor der staatlichen Musikschulen. Er machte sich als Pianist, hauptsächlich aber durch seine Chor- und Orchesterwerke bekannt, von denen das bedeutendste Oratorium „Franziskus" auch in Deutschland mit großem Erfolg zur Aufführung kam. T. hat ferner Motetten, Lieder- u. Klaviermusik veröffentlicht. 1890 erschien seine Abhandlung über den Gregorianischen Kirchengesang. Ist jetzt Direktor des Konservatoriums in Brüssel, als Nachfolger Gevaerts, und maitre de Chapelle du roi.

* **Tollé-Kloppenburg**, Cäcilie, Altistin, geb. am 15. Juni 1872 in Oldenburg, wurde für den Konzertgesang von Julius Stockhausen, für die Bühne von Frau Schröder-Hanfstaengel ausgebildet. Sie ist in zahlreichen Konzert- und Oratorienaufführungen Deutschlands mit besonderem Erfolge aufgetreten und wurde 1899 als erste Altistin für das Stadttheater zu Köln verpflichtet.

Tronchi, Giovanni, geb. 10. Juni 1876 in Parma, Flötenvirtuose, Komponist und Dirigent, Stifter und Direktor des Konservatoriums in Malmö (Schweden) und des Symphonie-Orchesters in Malmö, Dirigent des Sydsvenska Filharmoniska in Föreningen, studierte im Konservatorium zu Parma bis 1894, später unter Wilhelm Popp und Johan Severin Svendsen, und war dann Operakapellmeister am Theater Dal Verme in Mailand und an anderen italienischen Theatern.

Tua, Teresina, gefeierte Geigenvirtuosin, geb. am 22. Mai 1867 in Turin. Sie wurde in Paris erzogen, war Schülerin von Massart und erhielt auf dem Conservatoire den ersten Preis. 1882 ging sie auf Konzertreisen, die sich zu einem Triumphzug durch ganz Europa gestalteten. Die flotte Technik, der Zauber ihres Tones, vor allem aber eine echt weibliche Anmut ihres Spiels, das der Ausfluß einer lebendigen musikalischen Empfindung war, machten sie überall zum verwöhnten Liebling des Publikums. Nach einigen Jahren ruhmreichen Wanderlebens entsagte T. T. der öffentlichen Ausübung ihrer Kunst und vermählte sich 1889 mit dem ausgezeichneten musikalischen Kritiker Franchi-Verney, Grafen della Valetta und lebt seitdem in Rom.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Karl Straube.



Richard Strauß.

Umlauft, Paul, Komponist, geboren 27. Oktober 1853 in Meißen, besuchte das Konservatorium in Leipzig und war 1879 bis 1883 Stipendiat der Mozartstiftung. Seine Oper „Evanthia" wurde 1893 in Koburg preisgekrönt. U., der außerdem Werke für eine und mehrere Singstimmen, für Klavier und Orchester veröffentlicht hat, lebt in Leipzig.

* **Urlus,** Jacques, Herzogl. koburgischer Kammersänger, Tenorist, geb. in Mergenrath bei Aachen, studierte bei Anton Averkamp und Cornelie van Zanten in Amsterdam. 1908 sang er in Paris, 1910 in Covent Garden in London und 1911 wirkte er in Bayreuth mit. U. lebt in Leipzig als Heldentenor des dortigen Stadttheaters.

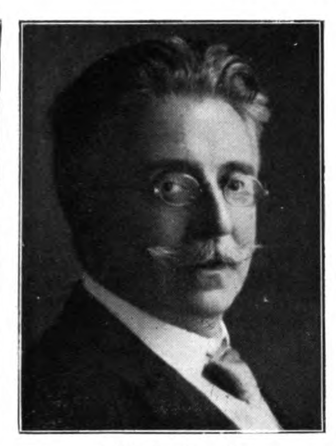
* **Uzielli,** Julia, Sopranistin, geboren am 28. Januar 1864 in Genf, ist Schülerin des berühmten Baritonisten Faure in Paris. Sie ist als Konzert- und Oratoriensängerin tätig, in Süddeutschland besonders geschätzt, als Sopran des Frankfurter Vokalquartetts (mit Jenny Hahn, Naval und Sistermans) aber auch weitern Kreisen bekannt. J. U. lebt in Frankfurt a. M.

* **Uzielli,** Lazzaro, geboren 4. Febr. 1861 in Florenz, Schüler von Prof. Vannuccini und Buonamici in Florenz, Prof. Rudorff in Berlin, Clara Schumann und J. Raff in Frankfurt, hat sich durch erfolgreiche Konzertreisen einen Namen als Pianist gemacht und wirkt jetzt als Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M.

* **Vecsey,** Franz von, Violinvirtuos, geboren am 23. März 1893 in Budapest, ist ein Schüler Hubays. Eine ursprünglich musikalische Natur und ein technisches Talent ersten Ranges, erregte er wie wenige vor ihm durch eine wahrhaft phänomenale Frühreife das Staunen der musikalischen Welt, die an dem Kinde das ungewöhnliche Können, wie die Schönheit der Tongebung gleichmäßig bewunderte. Er gewann das Interesse Joachims in dem Grade, daß der Altmeister ihm nicht nur bei seinem Studium behilflich war, sondern auch das Orchester leitete, als er in Berlin, ein elfjähriger Knabe, das Beethovenkonzert spielte. Nach Reisen, die ihn durch Deutschland, Rußland, England, Spanien, Portugal, Holland, Belgien, Rumänien, Oesterreich-Ungarn und Nordamerika führten, ließ sich Fr. v. V., zum ernsten Künstler herangereift, in Friedenau bei Berlin, dem Ausgangspunkt seines Ruhmes, nieder.

* **Vianna da Motta,** José, Pianist, geboren am 22. April 1868 auf der portugiesischen Insel St. Thomas in Afrika, studierte auf der Musikschule in Lissabon und dem Scharwenka-Konservatorium in Berlin und war Schüler von Karl Schaeffer, Franz Liszt und Hans von Bülow. Als Begleiter in den Liederabenden von Amalie Joachim wie in eigenen Konzerten machte er sich einen Namen als Pianist; er trat in

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Richard Stronck.



Anna Stronck-Kappel.

Deutschland, Rußland, Finnland, Dänemark, Frankreich, Portugal, Brasilien, Argentinien, auf Madeira und den Azoren auf. Als Nachtrag zu Pfeiffers „Studien bei Hans von Bülow" veröffentlicht V. d. M. interessante Aussprüche des Meisters aus seinen Lehrstunden, und ist auch sonst musikschriftstellerisch tätig gewesen (Einführung in den „Parsifal" ꝛc.). V. d. M. domiziliert in Berlin.

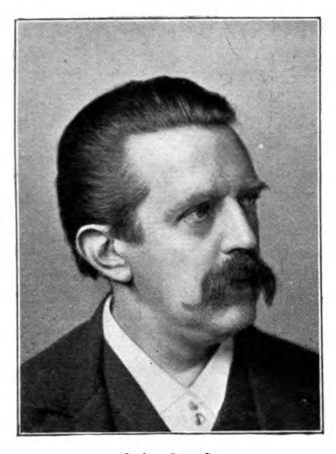
Vidal, Paul, geboren 1863, hochgeachteter Komponist, Dirigent an der großen Oper in Paris, war Schüler in Rom von Liszt, in Paris von Massenet. Unter seinen Werken sind hervorzuheben: „La Maladetta", „Guernica", „La Burgonde". V. lebt in Paris.

Viotta, Henri, Dirigent, geboren am 16. Juli 1848 in Amsterdam, ist ein Schüler des Kölner Konservatoriums. Er studierte erst Jura, war einige Zeit Advokat und wurde dann in Amsterdam Dirigent des von ihm 1883 begründeten Wagnervereins. 1886 übernahm er noch die Dirigentenstelle des Vereins „Excelsior" und 1889 auch die des „Cäcilienvereins" in Amsterdam. V. hat sich auch als Musikschriftsteller betätigt. Nachdem das „Maandblad for muziek", an dem er fünf Jahre Redakteur gewesen, eingegangen war, trat er in die Redaktion der Musikzeitung Cäcilia, verlegte seinen Wohnsitz nach dem Haag, übernahm hier die Direktion der kgl. Musikschule, bekleidet aber nach wie vor seine Dirigentenstellung am Wagnerverein zu Amsterdam und hat in dieser 1905 die vielbesprochene Parsifalaufführung gegen den Willen Bayreuths durchgesetzt. V. komponierte Orchester- und Chorwerke und gab 1889 ein „Lexikon der Tonkunst" heraus.

Vogl, Therese, geborene Thoma, Sopranistin, geb. am 12. November 1845 in Tutzing am Starnberger See, besuchte das Münchener Konservatorium und studierte Gesang bei Professor Hauser. 1864 wurde sie nach Karlsruhe berufen, kam aber schon im nächsten Jahre nach München, wo sie sich 1868 mit Heinrich Vogl vermählte. T. V. war durch ihre große, wundervoll weiche Sopranstimme, durch ihre poetische Darstellung der von ihr verkörperten Frauengestalten, lange Zeit hindurch eine glänzende Erscheinung an der Münchener Bühne. Wie ihr Gatte, war sie eine treue Dienerin der Wagnersache und namentlich ihre Isolde, aber auch ihre Brünhilde waren bewunderte Leistungen. T. V. wurde zur kgl. bayerischen Kammersängerin ernannt.

* **Volbach**, Fritz, Dr., Professor, Dirigent und Komponist, geb. am 17. Dezember 1861 in Wipperführt in der Rheinprovinz, studierte Philosophie auf den Universitäten von Heidelberg und Bonn. Ein Schüler des Kölner Konservatoriums und der musikalischen Abteilung der Berliner Akademie der Künste, genoß er den Unterricht von Jensen, Grell und Taubert in der Theorie,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Fritz Struß.



Carlotta Stubenrauch.

von Haupt im Orgelspiel, von Hompesch, Seiß und Löschhorn auf dem Klavier, und studierte später Gesanglehre bei Julius Hey. Großen Einfluß gewannen auf ihn während seines Aufenthaltes in Berlin (1883—91) Professor Klindworth und Otto Leßmann, die ihn in die neudeutsche Richtung einführten. V. war zuerst Leiter des Akademischen Gesangvereins in Bonn, seit 1886 Lehrer am kgl. Institut für Kirchenmusik und zugleich Dirigent des Klindworthschen Chores in Berlin. 1891 ging er nach Mainz und übernahm die Leitung des Oratorienvereins „Mainzer Liedertafel und Damengesangverein", als dessen Dirigent er namentlich bei den Händelfesten von sich reden machte. Für die Neubearbeitungen Händelscher Werke durch Chrysander ist V. auch schriftstellerisch eingetreten u. a. in seiner 1898 veröffentlichten Händel-Biographie. Von seinen Kompositionen sind bisher „Ostern", symphonisches Gedicht für Orchester und Orgel, „Vom Pagen und der Königstochter" für Soli, Chor und Orchester, „Es waren zwei Königskinder" (symphonische Dichtung), eine „Gutenbergkantate" für Chor, 2 Orchester und Orgel, „Raffael", Stimmungsbilder für Chor, Orchester und Orgel, ein Klavierquintett mit Bläsern, Liedern u. a. m. bekannt geworden.

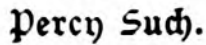
* **Voß**, J. W. Otto, Pianist und Lehrer am Konservatorium zu Köln a. Rh., geb. 13. Januar 1875 in New York, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, wurde mit 11 Jahren Schüler von Le Coupée in Paris, setzte seine Studien am Leipziger Konservatorium fort und vollendete sie unter Leschetitzky in Wien. V. spielte mit Erfolg 1900 in Berlin mit dem philharmonischen Orchester, desgleichen unter Steinbachs Leitung mit der Meininger Hofkapelle in Frankfurt a. M., Berlin u. s. w. V. gibt Konzerte in allen größeren Städten Deutschlands und des Auslandes.

Wachter, Ernst, Bassist, geboren am 19. Mai 1872 in Mühlhausen (Elsaß), sollte sich dem Berufe seines Vaters widmen und Ingenieur werden, studierte aber auf fachmännischen Rat beim Oberregisseur Goldberg in Leipzig Gesang und wurde 1894 in Dresden engagiert. Sarastro, Falstaff, Osmin 2c. waren die Partien, in denen er den meisten Erfolg hatte. W. ist auch Konzertsänger und ist als solcher unter Mottl in London aufgetreten. 1896 wurde er nach Bayreuth berufen, sang dort den Fasolt und den Hunding und in den folgenden Jahren auch den Gurnemanz im Parsifal. W. gehört der Dresdener Hofbühne an.

* **Waghalter**, Wladyslaw, Violinist, geboren am 10. April 1885 in Warschau, wurde zunächst von seinem Vater und Prof. Lotto ausgebildet. 1899 ging er nach Berlin und wurde Schüler von Andreas Moser und Joachim. 1903 erhielt er den Mendelssohn-Preis. Nach erfolgreichen Konzertreisen (Leipzig, Köln, Karlsruhe, Berlin)

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Percy Such.



Josef Suk.

wurde W. Konzertmeister der Hofoper in Stuttgart.

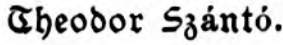
* **Wagner**, Siegfried, der einzige Sohn Richard Wagners, geb. am 6. Juni 1869 in Luzern, beginnt immer bedeutsamer als Dirigent und Komponist hervorzutreten. Anfänglich für die Laufbahn des Architekten und Ingenieurs bestimmt, machte S. W. seine Studien auf der technischen Hochschule zu Charlottenburg. Später bildete er sich in Frankfurt a. M. unter Humperdinck zum Musiker aus. Nachdem er in Bayreuth als Dirigent der Bühnenmusik und in einem Lisztkonzert seine Kräfte erprobt hatte, trat er in Konzerten in Berlin, Wien, Rom u. s. w. auf, meist als Interpret der Werke seines Vaters und seines Großvaters. Der Glanz seines berühmten Namens, so sehr er ihm einerseits förderlich war, ist ihm auf seinem Wege naturgemäß auch ein Hemmnis. Es scheint jedoch, als ob der junge Künstler sich aus eigener Kraft durchzusetzen vermag. Als Komponist ist er 1899 mit einer Oper „Der Bärenhäuter" hervorgetreten, zu der er sich, angeregt durch einen Plan Arnold Mendelssohns (s. d.) selbst den Text schrieb. Dem Werk, das in München, Leipzig, Wien und Karlsruhe einen mehr als äußerlichen Erfolg erlebte, kann man Bühnenwirksamkeit, musikalische Frische und eine für ein Erstlingswerk erstaunliche Reife nachrühmen. Weniger günstig wurde eine zweite Oper „Herzog Wildfang" (1901) aufgenommen, der 1904 eine dritte, „Der Kobold", 1905 eine vierte „Bruder Lustig" und 1908 eine fünfte „Sterngebot" folgten (alle Uraufführungen in Hamburg). S. W. lebt in Bayreuth und hat jetzt die Leitung der Festspiele übernommen.

Waldmann, Ludolf, Sänger und volkstümlicher Komponist, geboren am 30. Juni 1840 in Hamburg, ist Verfasser einiger weitverbreiteter Lieder, wie „Fischerin du kleine" u. s. w., in denen er den Ton für gewisse Volkskreise getroffen hat. Diese coupletartigen Gesänge besitzen zwar keinen künstlerischen Wert, können aber nach gewisser Richtung als Typus gelten. W., der seine Lieder selbst vorzutragen pflegt, hat, gelegentlich auch als Theaterdirektor tätig, seinen Wohnsitz vielfach gewechselt.

* **Walker**, Edythe, k. k. Kammersängerin, namhafte Altistin, geboren in New York, erhielt ihre musikalische Ausbildung in Dresden, wo sie das Konservatorium besuchte und Gesang bei Aglaia Orgeni studierte. Sie wurde sofort an das Wiener Opernhaus engagiert, dem sie als erste Altistin angehört hat. Reizvoll in der äußeren Erscheinung und stimmlich glänzend veranlagt, gewann sie die Sympathien auf der Bühne und trat in verschiedenen Städten Deutschlands mit gleichem Erfolge im Konzertsaal auf. Von 1906 ab wurde sie als Sopranistin für hochdramatisches Fach an



Theodor Szántó.





Otto Taubmann.

die Hamburger Oper engagiert. Ging 1912 an die Hofoper in München.

***Wallnöfer, Adolf**, Sänger und Komponist, geboren am 24. April 1854 in Wien, studierte am Wiener Konservatorium Komposition unter Dessoff und Krenn. Im Gesang war u. a. Rokitansky sein Lehrer. Er begann seine Laufbahn in Wien als Konzertsänger. Als solcher gehörte er zehn Jahre lang dem Prager Landestheater als hervorragendes Mitglied an, nachdem er mit Angelo Neumann und seinem „Richard Wagnertheater" schon seit 1883 wiederholt große Kunstreisen nach Italien, Moskau, Petersburg u. s. w. gemacht hatte. 1895 verließ er Prag, übernahm die Direktion des Stettiner Theaters und folgte dann einem Rufe an das Metropolitan Opera-House in New York, von wo aus er ganz Nordamerika bereiste. 1897—98 gehörte er dem Verbande der Breslauer Oper an; seit 1899 wirkte er in erster Stellung am Stadttheater in Nürnberg. W. hat überall die größten Erfolge gehabt, besonders als Wagnersänger. Als Komponist hat er sich mit zahlreichen, hübschen und sehr sangbaren Liedern einen Namen gemacht: außerdem schrieb er Klavierstücke, mehrere Chorwerke und die Oper „Eddystone", die in Prag mit Erfolg gegeben worden ist. W. ist 1905—06 Direktor des Theaters in Rostock gewesen.

Walter, Bruno (eigentlich Schlesinger), ausgezeichneter Dirigent und Komponist, geb. am 15. Sept. 1876 in Berlin, war Schüler des Sternschen Konservatoriums, studierte unter Radecke, Bußler und Ehrlich und ging dann zum Theater. Seit 1893 wirkte er an den Stadttheatern von Köln, Hamburg, Breslau, Preßburg, Riga, dann am Kgl. Opernhaus in Berlin und ist seit 1901 K. K. Hofopernkapellmeister und Konzertdirektor der Singakademie in Wien. Interessante Orchester- und Kammermusik ist von ihm bekannt geworden.

* **Walter-Choinanus, Iduna**, Konzertsängerin (Altistin), geboren 1864 in Gerstungen bei Eisenach, studierte in Weimar bei Rosa v. Milde und in Mannheim bei Anna Reis. Erst nach ihrer Verheiratung bildete sie sich aus und trat 1893 in die Oeffentlichkeit. Ihre Liederkonzerte, sowie ihre Mitwirkung in zahlreichen Oratorien-Aufführungen und in den szenischen Darstellungen von Rubinsteins „Christus" in Bremen haben ihr den Ruf einer allgemein geachteten Künstlerin verschafft. J. W.-C. lebt in Landau.

* **Wedekind, Erika**, Sopranistin, geboren in Hannover, genoß ihre gesangliche Ausbildung bei Aglaia Orgeni und am Konservatorium in Dresden. Als hervorragendes Mitglied der Dresdener Hofoper, der sie einige Zeit angehörte, ist sie bekannt geworden. Seit 1894 unternimmt sie Kunstreisen durch Deutschland, Oesterreich, Rußland und die Schweiz als dramatische und Konzertsängerin. W. ist königl. sächsische und großh. hessische Kammersängerin.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Milka Ternina.



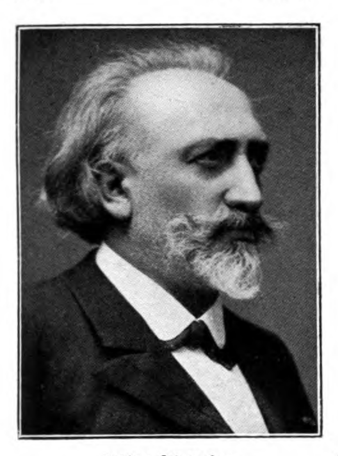
Anny Thomas-Schwartz.

Weidemann, Friedrich, Opernsänger, Bariton, angesehenes Mitglied der Wiener Hofoper, geboren am 1. Januar 1871 in Ratzeburg in Holstein, wurde von Vilmar in Hamburg und Muschler in Berlin ausgebildet.

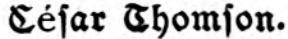
* **Weinberger**, Karl, Komponist, geboren 3. April 1861 in Wien, hat sich neuerdings einen Namen als Verfasser erfolgreicher Operetten („Die Ulanen“, „Lachende Erben“, „Die Blumen-Mary“ u. s. w.) gemacht. Seine Studien hat er in Wien unter Domkapellmeister Cyrilo Wolff und Kapellmeister Leitermeier betrieben. W. hat auch Lieder, Klavierwerke, eine Orchestersuite, Gesangsquartette und Tanzkompositionen veröffentlicht. Seine Musik hat ganz die Allüren der Wiener Schule und zeichnet sich weniger durch Originalität als durch sorgfältigere Faktur aus. W. lebt in Wien.

* **Weiner-Kraus**, Mary, Altistin, geb. am 15. Juli 1869 in Lemberg, studierte bei Frau Professor Dustmann in Wien und bei Lamperti in Mailand. Sie betrat die Bühne in Troppau, war dann in Brünn und Hamburg tätig, als erste Altistin am Stadttheater in Breslau engagiert und lebt jetzt, verheiratet mit dem Musikdirektor und Violincellisten Lorenz Kraus, als Gesangsmeisterin in Teplitz, wo sie eine Musik-, Gesang- und Opernschule eröffnet hat.

* **Weingartner**, Felix, Dirigent und Komponist, geboren am 2. Juni 1863 in Zara, der Hauptstadt Dalmatiens. Seine Erziehung genoß er in Graz, wo er unter Dr. Wilhelm Mayers Leitung auch seine musikalischen Fähigkeiten auszubilden begann. W. wandte sich in Leipzig (1881 bis 1883) als Schüler des Konservatoriums, ganz der Musik zu und ging darauf zu weiterem Studium nach Weimar. Hier erregte er bald Aufsehen und Liszt erkannte die glänzende Begabung des jungen Musikers, der sich ihm mit ganzer Seele anschloß. Um diese Zeit entstand W.s erste Oper „Sakuntala“ (in Weimar 1884 aufgeführt), der 1885 die zweite „Malawika“ folgte, beides noch unselbständige, aber talentvolle Werke im Stile der Wagner-Lisztschen Richtung. Inzwischen hatte W., nachdem er kurze Zeit als Pianist gewirkt hatte, den Kapellmeisterberuf ergriffen, der ihn ungewöhnlich schnell auf die Höhe seines Ruhmes führen und seine eigenste Begabung offenbaren sollte. Er war erst 21 Jahre, als er am Theater in Königsberg den Kapellmeisterposten übernahm. So wenig wie in Danzig und Hamburg, wohin er in der Folge ging, gaben ihm hier die künstlerischen Verhältnisse Gelegenheit, sein Können im rechten Lichte zu zeigen. Erst als er zur Direktion des Nibelungenringes nach Frankfurt a. M. berufen wurde und darauf als Hofkapellmeister mehrere Jahre in Mannheim tätig war, trat seine Bedeutung als Dirigent immer überzeugender hervor. 1891 erfolgte seine Berufung



César Thomson.





Rudolf Tillmetz.

nach Berlin, wo er mit einer Lohengrinaufführung debütierte. Der beispiellose Erfolg, der ihm von Anfang treu blieb und der sich noch steigerte, als W. die Leitung der Symphonie-Konzerte der kgl. Kapelle übernahm, ist zum Teil aus der geringen Wertschätzung, die seine unmittelbaren Vorgänger genossen, zu erklären. In der Hauptsache jedoch verdankt sie W. seiner genialen, spezifischen Dirigentenbegabung. Seine Art, den Stab zu führen, hat etwas Souveränes. Was auf die Massen so hinreißend wirkt, ist die Frische und jugendliche Begeisterung, mit der er alles erfaßt; was ihn dem Musiker wert macht, ist die Natürlichkeit seines Empfindens, die ihn instinktiv leitet und je älter W. wird, desto siegreicher durch alle Grübeleien und Absichtlichkeiten hindurchdringt. 1898 zog sich W. von der Bühne zurück. Er lebte in München, blieb aber kgl. preußischer Kapellmeister und dirigierte als solcher die Symphonie-Soireen im Berliner Opernhause. An der Spitze des Münchener Kaimorchesters trat er als Gast in Wien, Paris u. s. w. auf. 1908 gab er seinen Berliner Posten definitiv auf, nachdem er in die durch Mahlers Rücktritt freigewordene, vielumworbene Stellung als Direktor der Wiener Hofoper berufen worden war. In Wien wurde ihm auch die Leitung der Konzerte der Philharmoniker übertragen. Außer als Dirigent ist W. fortgesetzt als Komponist, Dichter und Schriftsteller tätig. Seit seinen ersten Klavierwerken, die im Jahre 1880 erschienen, hat er viele Lieder, die symphonischen Dichtungen „Lear" und „Das Gefilde der Seligen", ferner ein Streichquartett und 2 Symphonien in G und Es, sowie mehrere dramatische Werke veröffentlicht. (Darunter 1908 eine „Faust"-Musik zu beiden Teilen der Dichtung für die neue Weimarer Bühnenbearbeitung). Seine dritte Oper „Genesius" fand 1892 in Berlin eine unverdient ungünstige Aufnahme; besser erging es der Triologie „Orestes" (1902), die dem antiken Stoffe viel Bühnenwirksames abgewinnt. W. ist außerdem als Redner und Vorleser aufgetreten und hat Schriften polemischen und ästhetischen Inhaltes, ferner den Entwurf eines umfangreichen „Mysteriums" veröffentlicht, dessen Ausführung den vielseitig Schaffenden unter anderem in Anspruch nimmt. Anfang 1911 legte er seine Wiener Stellung nieder und ging im Herbst darauf als leitender erster Kapellmeister an das Stadttheater in Hamburg.

* **Weis, Karl**, Komponist, geboren 13. Februar 1862 in Prag, besuchte das dortige Konservatorium und die Chorregentenschule und war zuerst Organist an der Stephanskirche und Musiklehrer in seiner Vaterstadt. Dann ging er als Orchestergeiger ans Theater und wurde Kapellmeister in Brünn. Das Interesse, das Joh. Brahms dem jungen Musiker zuwendete, verschaffte ihm siebenmal das Staats-



Cäcilie Tollé-Kloppenburg.



Jacques Urlus.

stipendium und ermöglichte ihm, sich seit 1888 ganz seinem Schaffen zu widmen. W. ist allgemein bekannt geworden durch den Erfolg seiner an vielen Bühnen gegebenen Oper „Der polnische Jude". Starke Begabung für das Bühnenwirksame, lebendiger Farbensinn und ein Zug zum Volkstümlichen verleihen seiner Musik ihr eigentümliches Gepräge. W., der bereits eine zweite Oper „Die Zwillinge" veröffentlicht hat, lebt in Prag.

* **Wendling, Karl**, Violinist, geboren 10. August 1875 in Straßburg, studierte bei Zajic und Schuster in Straßburg, dann bei Joachim und Halir in Berlin. 1899 wurde er Konzertmeister der Meininger Hofkapelle, und lebt jetzt als erster königl. Konzertmeister in Stuttgart. W. wirkte als Primgeiger 1903 und 1905 bei den „Ring"-Aufführungen unter Hans Richter in Covent Garden mit. Seit 1902 ist er auch Konzertmeister des Festspielorchesters in Bayreuth.

Werner, Karl Ludwig, Orgelvirtuose, geboren am 8. September 1862 in Mannheim, wurde 1892 Organist in Baden-Baden. Seit 1897 wirkt er als Musikdirektor und Organist in Freiburg i. Br.

* **Wiborg, Elisa**, Sopranistin, kgl. Kammersängerin, geboren in Kragerö in Norwegen, studierte bei Natalie Hänisch in Dresden und bei Frau Hofrat Harlacher in Stuttgart. Sie war Mitglied des Hoftheaters zu Schwerin und wirkte als Bühnen- und Konzertsängerin in Berlin, Leipzig, Wien, Christiania, Moskau und anderen Städten. In Bayreuth sang sie mit vielem Erfolge die Elisabeth im Tannhäuser und ist gegenwärtig am Hoftheater zu Stuttgart in bevorzugter Stellung tätig.

Widor, Charles Marie, Schüler von Fétis und Rossini, geb. am 24. Februar 1845 in Lyon, ein Meister der Orgel (W. war Organist an St. Sulpice in Paris), hat seine bedeutendsten Werke für dieses Instrument komponiert. Er veröffentlichte jedoch auch eine Symphonie, Konzerte, Kammermusik, Lieder, Chöre, Opern und das Chorwerk „Une nuit de Walpurgis". W. gehört zu den gediegensten französischen Komponisten der Gegenwart. Originell ist die Art, wie er die Orgel mit dem Orchester in konzertanter Manier zu verbinden weiß.

* **Wieck, Marie**, Klaviervirtuosin, geboren 1832 in Leipzig, Schwester Klara Wiecks, der Gattin Robert Schumanns, wurde wie diese von ihrem Vater, dem unvergleichlichen Klavierpädagogen Friedrich Wieck, ausgebildet. Von ihrem achten Jahre an trat sie öffentlich auf und hatte das Glück, jene große Zeit mitzuerleben, in der Robert Schumanns Kunst sich zu voller Blüte entwickelte, in fast beständigem Kontakt mit dem Meister und seiner genialen Lebensgefährtin. Ein Abglanz jener für die deutsche Musik so bedeutungsvollen Epoche ruht auf der jüngeren Schwester, die ein langes Leben hindurch unermüdlich

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Julia Uzielli.



Lazzaro Uzielli.

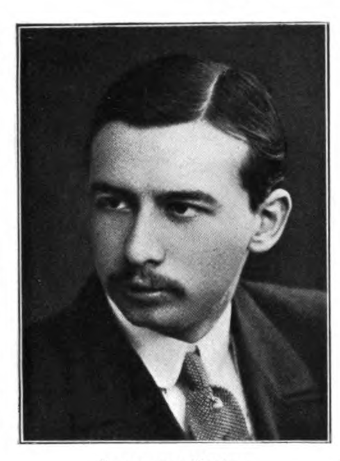
als Pianistin und Lehrerin tätig gewesen ist. Die solide Grundlage ihres Spiels ermöglicht es ihr, noch jetzt gelegentlich öffentlich aufzutreten. M. W., die hohenzollern-sigmaringensche Kammervirtuosin und Ehrenmitglied verschiedener Vereine ist, lebt in Dresden.

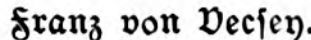
Wieniawski, Joseph, Pianist, der Bruder des berühmten Violinvirtuosen Henri W., geboren am 13. Mai 1837 in Lublin, war Schüler des Pariser Konservatoriums, studierte dann bei Liszt in Weimar und in Berlin Theorie bei Marx. Die ersten Konzertreisen unternahm er in Rußland mit seinem Bruder. 1866 wurde er Lehrer am Konservatorium in Moskau, gründete aber später eine eigene Klavierschule. 1874 ging W. nach Warschau; er lebte dort als Virtuose und Lehrer und unternimmt zuweilen größere Konzertreisen, bis er sich als Klavierlehrer in Brüssel niederließ. W. schrieb ein Klavierkonzert, Ouvertüren, eine Symphonie, Klavierstücke, Sonaten u. a.

* **Wiètrowetz**, Gabriéle, treffliche Violinistin, geboren am 13. Januar 1869 in Laibach (Krain), erhielt ihren ersten Unterricht von ihrem Vater. Zu ihrer weiteren Ausbildung kam sie auf die kgl. Hochschule zu Berlin und wurde Schülerin von Joseph Joachim und Emanuel Wirth. Schon in den Vortragsabenden der kgl. Hochschule fiel G. W. durch ihre Leistungen auf und es dauerte auch nicht lange, daß sie sich in der Oeffentlichkeit einen Namen machte. Auf Konzertreisen durch Deutschland und Oesterreich, sowie in London, wo sie besonderes Aufsehen erregte, glänzte sie als Vertreterin der Joachimschen Schule. Ihr Spiel, das technisch einen hohen Grad der Vollendung zeigt, ist fast männlich kraftvoll und ungemein charakteristisch. Daher sind Aufgaben, wie das Brahmsche Violinkonzert u. dergl. geeignet, die Künstlerin im besten Lichte zu zeigen. G. W., seit kurzem an der Spitze eines weiblichen Streichquartetts, lebt in Berlin.

* **Wihan**, Hans, Cellist, geboren am 5. Juni 1855 in Politz a. d. Mettau in Böhmen, studierte am Konservatorium in Prag bei Professor Hegenbart und später bei dem russischen Cellovirtuosen K. Davidoff. Er wirkte in Salzburg als Lehrer am Mozarteum, war dann Solist der Bilseschen Kapelle in Berlin, Kammervirtuos des Fürsten von Sondershausen und trat als Solocellist in die kgl. Hofkapelle in München ein. Hier wurde W. Mitglied des Kammerquartetts König Ludwigs II. und mußte häufig vor Richard Wagner in der Villa Wahnfried spielen. 1888 verlieh ihm das Prager Konservatorium eine Professur; 1894 trat er in das „Böhmische Streichquartett" ein, zu dessen Ruhm er das Seine beigetragen hat. W. lebt in Prag.

* **Wilhelmj**, Maria, geborene Gastell, Sängerin, geb. am 27. Juni 1858 in Mainz, studierte bei der Viardot-Garcia in Paris.





Franz von Vecsey.



José Vianna da Motta.

Durch ihre Mitwirkung an rheinischen Musikfesten und an den bedeutendsten Konzertunternehmungen ist ihr Name, namentlich in Deutschland und Holland, vorteilhaft bekannt geworden. M. W. lebt in Wiesbaden als Gattin des Dr. jur. A. Wilhelmj.

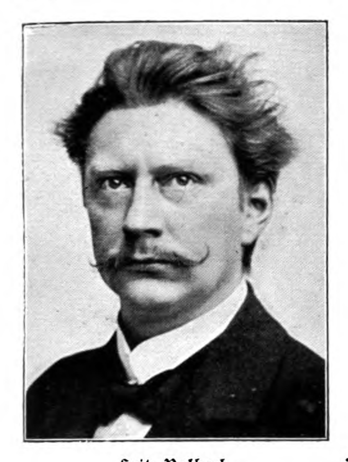
* **Wille**, Georg, Violoncellvirtuose, geb. am 20. Sept. 1869 in Greiz, als Sohn des dortigen Stadtmusikdirektors, genoß in Leipzig den Unterricht Julius Klengels. Noch während der Studienzeit errang er den Schumannpreis. 1891 wurde er im Leipziger Theater- und Gewandhaus-Orchester der Nachfolger Alwin Schröders, 1899 Solocellist der Kgl. Kapelle in Dresden, 1908 wurde er zum Kgl. Professor ernannt. W., ebenso bedeutend als Quartettspieler wie als Solist, gehört der Quartettvereinigung Petris in Dresden an. Ist Inhaber des Anhaltinischen Albrechtsordens.

* **Winderstein**, Hans, Kapellmeister, geboren am 29. Oktober 1856 in Lüneburg, ist auf dem Konservatorium in Leipzig ausgebildet worden. Er war zunächst Konzertmeister in Nizza, Winterthur und Wien und wirkte dann als Dirigent in Nürnberg, München (Kaimorchester), Leipzig und Warschau. W. gründete ein eigenes, nach ihm benanntes Orchester, das er trefflich geschult und mit dem er erfolgreiche Gastspielreisen nach Berlin, Dresden, Hannover u. s. w. unternommen hat. W. lebt in Magdeburg.

* **Wirth**, Emanuel, Geiger, geboren am 18. Oktober 1842 in Luditz bei Karlsbad in Böhmen, besuchte zu seiner Ausbildung das Konservatorium in Prag, wo er bei Professor Mildner und Direktor Kittl studierte. Nach kurzer Tätigkeit in Baden-Baden ging er 1884 als Konzertmeister der Deutschen Oper und der Konzerte der Tonkunstgesellschaft nach Rotterdam und bekleidete dort gleichzeitig die Stelle eines Violinlehrers am Konservatorium. Im Jahre 1877 berief ihn Joachim nach Berlin an die kgl. Hochschule für Musik. Als Nachfolger Rappoldis trat W. zugleich als Bratschist ins Joachim-Quartett ein. W., dem der Titel kgl. Professor verliehen ist, hat hauptsächlich als Lehrer und Kammermusikspieler eine reiche künstlerische Tätigkeit entfaltet; sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum wurde 1902 unter aufrichtiger Teilnahme der musikalischen Kreise Berlins gefeiert. Die von ihm mit Barth und Hausmann veranstalteten Trioabende erfreuen sich im Berliner Musikleben einer großen Beliebtheit.

* **Witek**, Anton, Violinist, geboren am 7. Januar 1872 in Saaz (Böhmen), studierte bei Professor Bernewitz in Prag. Seit 1894 war er erster Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, seit 1904 Führer des „Philharmonischen Trios“. In W.s Spiel tritt weniger der Virtuose als der ernste, solid gebildete Musiker hervor. W. ist daher ein vorzüglicher Interpret der

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Fritz Volbach.



J. W. Otto Voß.

klassischen Meister, beherrscht aber ebensogut das moderne Repertoire (Brahms 2c). In letzter Zeit hat er erfolgreiche Kunstreisen namentlich nach Skandinavien unternommen. Ist jetzt als Konzertmeister nach Boston gegangen.

Wittekopf, Rudolf, Bassist, geboren am 11. Dezember 1863 zu Berlin, erhielt seine musikalische Ausbildung am Sternschen Konservatorium. Sein erstes Engagement war Aachen (1888); von dort aus wurde er 1889 nach Leipzig berufen, wo er bis 1896 verblieb. Seine Gastspiele führten ihn nach München, Dresden, Weimar, Gotha und Berlin. Hier wurde er vom Winter 1899 ab für das Königliche Opernhaus verpflichtet. 1899 sang W. am Covent Garden in London im „Nibelungenring". Als Oratoriensänger ist er namentlich durch seine häufige Mitwirkung im Gewandhaus in Leipzig hervorgetreten. 1907 ging er an das Stadttheater von Breslau.

* **Wittenberg**, Alfred, Geiger, geboren 14. Januar 1880 in Breslau, ist Schüler Joseph Joachims, den er auch als Lehrer an der Kgl. Hochschule vertreten hat. Konzertreisen in England, Frankreich, Oesterreich und Deutschland befestigten seinen Ruf als einen ebenso gediegenen wie virtuosen Violinspieler. W. lebt in Berlin.

* **Wittich**, Marie, Sopranistin, geboren am 27. Mai 1868 in Gießen, bildete sich zur dramatischen Sängerin bei Frau Otto-Ubridy in Würzburg aus und war in Düsseldorf, Basel, Schwerin für erste Fächer engagiert. Jetzt ist M. W. Primadonna der Dresdener Hofoper und führt den Titel kgl. sächsische Kammersängerin.

Wolf-Ferrari, Ermanno, Komponist, geb. am 12. Jan. 1876 in Venedig, war Schüler von Josef Rheinberger in München. 1896—99 leitete er die Internationale Chorgesellschaft in Mailand. 1903—08 war er Direktor des Liceo Benedetto Marcello in Venedig. Sein Name wurde zuerst durch ein oratorienhaftes Werk „Nuova vita" bekannt. Mit seinen „Donne curiose" eroberte er sich 1905 die Opernbühne. Diesem reizenden musikalischen Lustspiel, das frohe Laune und einfache Natürlichkeit der Erfindung mit Feinheit und Anmut der Gestaltung verbindet, folgten 1907 die „Vier Grobiane", die gleichfalls einer Gozzischen Fabel nachgebildet sind. Von graziösem Humor, ist auch der Einakter „Susannes Geheimnis", aber weniger bedeutend. Einem ernsteren Stoffe hat sich W. F. in der Oper „Der Schmuck der Madonna" zugewendet. Berlin 1912. Außerdem sind Lieder, Klavierund Kammermusik und eine Serenade für kleines Orchester von ihm bekannt geworden. Lebt abwechselnd in Venedig und München.

Wolff, Ernst, geboren 12. April 1861 in Carthaus bei Danzig, studierte 1878 bis 80 Philosophie und Jura in Berlin, Straßburg und München und bezog dann die königl. Hochschule für Musik in Berlin

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Wladyslaw Waghalter.



Siegfried Wagner.

(1880—84). Hier waren Rudorff (Klavier), Succo und Kiel (Komposition), Ad. Schulze (Gesang) seine Lehrer. Zuerst trat W. öffentlich als Klavierspieler auf und begleitete vielfach Amalie Joachim und Hermine Spieß; 1888—89 studierte er noch Gesang bei Romain Bussine in Paris, später bei Galliera in München und betätigte sich auch als Konzertsänger. Seit 1894 wirkt er als Gesanglehrer am Konservatorium in Köln. An Kompositionen sind erschienen: Liederhefte, Duette, Frauen- und Männerchöre. Ferner schrieb W. eine ausgezeichnete Mendelssohn-Biographie (1905), einen Essay über Robert Schumann (1906), eine kurzgefaßte Gesanglehre (im vorliegenden Buch enthalten) und verschiedene Aufsätze für Zeitungen und Zeitschriften. 1907 edierte W. eine durch ihre Vollständigkeit und Korrektheit wertvolle Sammlung von Mendelssohnbriefen.

Wolfrum, Philipp, Dirigent und Komponist, geboren am 17. Dezember 1855 in Schwarzenbach a. Wald, erhielt seine musikalische Ausbildung im Seminar zu Altdorf und in der königlichen Musikschule in München. Er war 1879—84 Seminarmusiklehrer in Bamberg und wirkt seitdem als Universitätsmusikdirektor in Heidelberg. W., der 1891 in Leipzig zum Dr. phil. promovierte, wurde bald darauf zum außerordentlichen Professor in der theologischen Fakultät, 1898 zum etatsmäßigen Professor der Musikwissenschaft in der philosophischen Fakultät Heidelberg ernannt. Er versieht die Aemter eines Dirigenten des Bach-Vereins, des Universitätsorganisten und des Dirigenten des Kirchenchors für Baden, und hat sich den Ruf eines feinsinnigen Musikers erworben. Neuerdings hat sein „Weihnachtsmysterium" die Runde durch die Konzertsäle gemacht. 1906 veröffentlichte W. ein interessantes Buch über Seb. Bach.

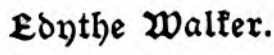
Wolzogen, Hans Paul v., geboren 13. November 1848 in Potsdam, unmittelbarer Schüler und einer der eifrigsten Parteigänger Richard Wagners, hat durch seine „Leitfäden" durch die Hauptwerke des Meisters vorbildlich für die Wagner-Literatur gewirkt und zahlreiche andere Erläuterungsschriften hervorragender Art zu Wagners Werken, auch biographische Essays („Großmeister deutscher Musik"), geschrieben. W. lebt in Bayreuth als Herausgeber der seit 1877 bestehenden „Bayreuther Blätter".

Wormser, André Alphonse, Komponist, geboren am 1. November 1851 in Paris, studierte auf dem Conservatoire, gewann 1872 den ersten Preis für Klavierspiel und 1875 den „Prix de Rome". W. brachte symphonische und dramatische Werke zur Aufführung. Den meisten Erfolg hatten seine Pantomimen, vor allem „l'Enfant Prodigue", zu dem er 1890 die Musik schrieb. W. lebt in Paris.

Woyrsch, Felix, Komponist, geb. am 8. Okt. 1860 in Troppau, studierte bei Heinrich Chevallier in Hamburg. Seine Hauptwerke sind: die Oratorien „Die Ge-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".





Edythe Walker.



Adolf Wallnöfer.

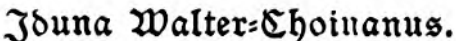
burt Jesu", das „Passionsoratorium" und „Totentanz"; die Orchesterwerke: „Symphonischer Prolog", zu Dantes „Divina Commedia", Symphonie in C-moll und drei „Böcklinphantasien"; eine „Skaldische Rhapsodie" für Violine und Orchester und die Opern „Der Pfarrer von Meudon" und „Der Weiberkrieg". W. ist Kgl. Professor und Musikdirektor und lebt in Altona.

* **Wüllner**, Ludwig, Dr., hat nach reichbewegtem Leben seinen Beruf schließlich im Konzertgesang gefunden. Geboren am 19. August 1858 zu Münster in Westfalen, bereitete er sich auf den Universitäten von München, Berlin und Straßburg zum Germanisten vor und war dann, obgleich ihn sein natürlicher Hang zum Theater zog, drei Jahre lang (1884—87) Dozent für deutsche Philologie an der kgl. Akademie seiner Vaterstadt. Da Familienrücksichten ihm die Bühnenlaufbahn verboten, versuchte W. als Musiker seinem künstlerischen Triebe Genüge zu leisten. Er ging nach Köln aufs Konservatorium und wurde 1888 Dirigent eines Kirchenchors. Aber schon nach einem Jahre, als seine Großmutter, der zuliebe er seinem Wunsche entsagt hatte, starb, trieb es ihn zum Theater. Ueber seine Befähigung zum Schauspieler sollte der kunstverständige Herzog von Meiningen entscheiden, und das Probespiel fiel so günstig aus, daß W. für das Fach der ersten Helden- und Charakterrollen in Meiningen engagiert wurde. Er machte die letzten Kunstreisen des Ensembles mit und schied 1895 aus dem Verbande mit dem Titel eines herzogl. Hofschauspielers. Nach kurzer, außerordentlich erfolgreicher Tätigkeit als Rezitator begann W. 1896 als Sänger aufzutreten. Der Schritt war um so merkwürdiger, als die stimmlichen Mittel W.'s keineswegs ergiebige waren. Aber die bewundernswerte Energie, die dem Schauspieler über ein angeborenes Sprachhindernis hinweggeholfen hatte, half ihm auch bis zu einem gewissen Grade über das Manko seiner stimmlichen Begabung. Mit eisernem Fleiß rang er seinem Organ das möglichste Maß von Wohlklang und Biegsamkeit ab, und was ihm an sinnlichen Ausdrucksmitteln fehlt, ersetzt er reichlich durch künstlerische Intelligenz. Nächst der Macht seiner willenskräftigen Persönlichkeit kommt ihm dabei seine Meisterschaft in der Behandlung des Wortes zugute. W. geht von der Sprache aus, um seine poetisch-musikalische Intuition zu übermitteln, und übt gerade dadurch auf den Hörer die stärkste Suggestion aus. So ist er der Vertreter einer neuen Richtung im deutschen Liedergesange geworden. Sein Vortrag deutscher Volkslieder ist unübertrefflich, und seine Konzerte, die Anfangs eine nur kleine Gemeinde erbauten, gewinnen ein immer größeres Publikum für sich. W. tritt gelegentlich auch noch als Deklamator auf. Sein Manfred ist eine bedeutende und eigenartige Leistung. Auch





Iduna Walter-Choinanus. Erika Wedekind.



als Bühnensänger (z. B. im Tannhäuser) hat er durch den Ernst seines Strebens und den Geschmack seiner Auffassung Interesse erregt.

Ysaye, Eugène, berühmter belgischer Geigenvirtuose, geboren am 16. Juli 1858 in Lüttich, besuchte das dortige Konservatorium. In Brüssel war er darauf Schüler Vieuxtemps' und bildete sich in der Schule dieses Meisters zu einem hervorragenden Vertreter der französisch-belgischen Tradition im Violinspiel aus. Y. war längere Zeit Solist und Konzertmeister des Bilseschen Orchesters in Berlin. Von 1881 ab ging er auf Konzertreisen und ließ sich 1886 in Brüssel nieder, wo er als weitberühmter Lehrer am Konservatorium wirkte. Aus Anlaß einer Tournée durch Amerika nahm er seine Entlassung und lebt seit seiner Rückkehr in seiner Villa in Godinne (Belgien), wo er Schüler aus aller Herren Länder seinen Unterricht erteilt. Y. ist allmählich zur unbestritten ersten Stellung unter den lebenden Geigern (von Joachim natürlich abgesehen) emporgestiegen. Seine Technik ist in jeder Beziehung meisterhaft, und mit der Schönheit des Tones, dessen Wohllaut fast an Sarasate erinnert, verbindet er eine tiefe musikalische Auffassung und eine ungewöhnliche Energie des Ausdrucks. Y. komponierte Konzerte und andere Sachen für Violine (z. B. Variationen über ein Paganini-Thema), die er in seinen Konzerten zum Vortrag bringt.

* **Zajic**, Florian, Violinvirtuose, geboren am 4. Mai 1853 zu Unhoscht in Böhmen, besuchte von 1862—70 das Konservatorium in Prag und studierte dort bei Mildner und Benewitz. Von Prag aus ging er als Konzertmeister zuerst nach Augsburg und 1871 an das Hoftheater zu Mannheim. 1881—89 war Z. erster Lehrer des Violinspiels in Straßburg, von wo er als Konzertmeister an das Philharmonische Orchester in Hamburg berufen wurde. Seit 1891 lebt Z. in Berlin als angesehener Lehrer, erst am Sternschen, dann am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Als Solist konzertierte er in Deutschland, Rußland, Oesterreich, Paris, London u. s. w. mit größtem Erfolge. In Berlin gibt er mit Heinrich Grünfeld regelmäßige Kammermusikabende, die sich großer Beliebtheit erfreuen. 1885 wurde Z. vom Großherzog von Baden zum Kammervirtuosen ernannt.

Zander, Adolf, Königl. Musikdirektor und Ehrenchormeister der „Berl. Liedertafel", geb. am 16. Januar 1843 in Barnewitz bei Brandenburg a. H., wurde zuerst Lehrer. Auf Veranlassung seiner Vorgesetzten zur Ausbildung seines musikalischen Talentes nach Berlin geschickt, genoß er auf dem Institut für Kirchenmusik den Unterricht der Professoren Sieber, Schneider und Haupt. Z. hat das Verdienst, den Männerchor „Berliner Liedertafel" gegründet (1884) zu großer Leistungsfähigkeit herangebildet zu haben. Die jährlichen Konzerte des Ver-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Karl Weinberger.



Mary Weiner-Kraus.

eins, den er bis 1905 leitete, führten ihn zuweilen auch nach auswärts (so nach Wien und Italien), und legten Zeugnis von seiner Tüchtigkeit ab. Z. ist Chordirektor und Organist der Sophienkirche in Berlin.

Zemlinsky, Alexander von, Kapellmeister und Komponist, geb. am 14. Okt. 1872 in Wien, betrieb seine Studien auf dem dortigen Konservatorium. Wurde 1906 I. Kapellmeister der Wiener Hofoper und



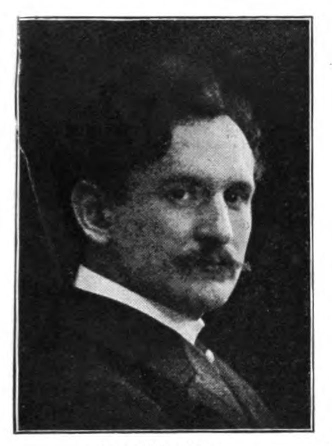
Felix Weingartner.



Karl Weis.



Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Karl Wendling.





Elisa Wiborg.

ging 1909 als I. Kapellmeister ans Hoftheater nach Mannheim. Er schrieb mehrere Opern, Suiten und Klavierstücke.

* **Zepler**, Bogumil, Dr., Komponist, geboren 6. Mai 1858 zu Breslau, studierte zuerst Medizin und lag nach absolviertem Doktorexamen musikalischen Studien bei Prof. Urban in Berlin ob, wo auch noch heute sein Domizil ist. Mit einer komischen Oper „Der Brautmarkt zu Hira" trat er



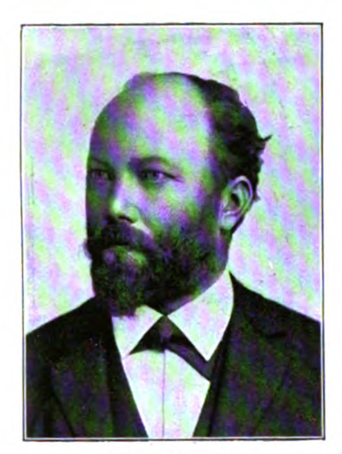
Marie Wieck.





Gabriéle Wiètrowetz.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

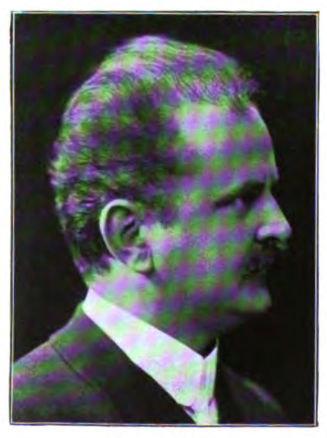


Hans Wihan.



Maria Wilhelmj.

zum ersten Male in Berlin (bei Kroll) im Jahre 1892 mit Erfolg an die Oeffentlichkeit, in seiner Art an französische Vorbilder anknüpfend. 1898 folgte in Hamburg die — ebenfalls komische — Oper „Der Vicomte von Litorières". Ernstere Stoffe lagen dem dramatischen Operneinakter „Nacht" (Bern-Zürich 1899) und der Pantomine „Galgenfrist" (Berlin, 1901) zu Grunde. Immerhin aber überwiegt bei Z.



Georg Wille.



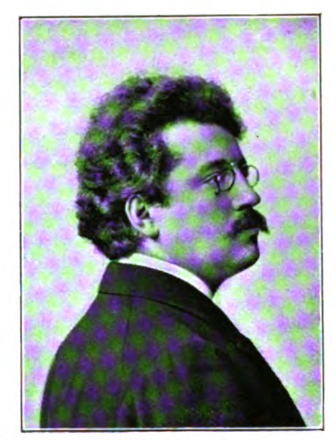
Hans Winderstein.



Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Emanuel Wirth.



Anton Witek.

das Heitere, wie es auch in manchen Chansons zum Ausdruck kommt, die Z. zum Wolzogenschen Ueberbrettl beisteuerte. Von den Werken der letzten Jahre sind noch außer einer Reihe Lieder zu erwähnen: „Diogenes" (einaktige Operette, Berlin 1901), „Die Liebesfestung" (Operette) und „Die Bäder von Lucca" (Burlesk-Oper), die beiden letzteren Berlin 1905 und die in Leipzig 1911 aufgeführte komische Oper „Monsieur



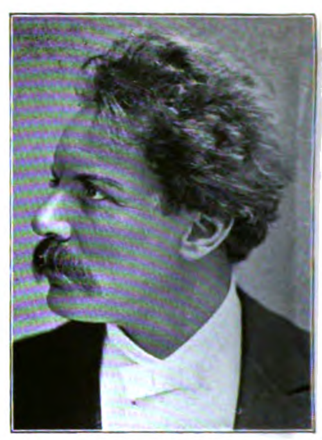
Alfred Wittenberg.



Marie Wittich.

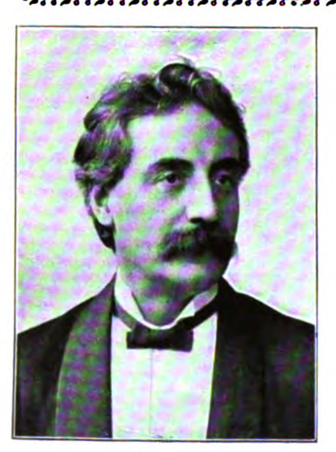
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".


Ernst Wolff.


Ludwig Wüllner.

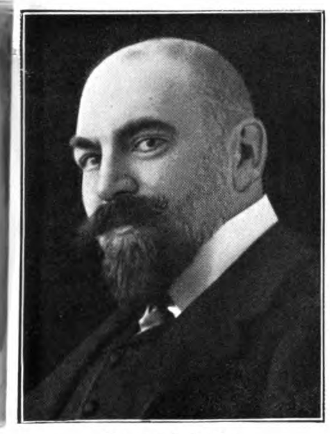
Bonaparte". 1904 begründete Z. die volkstümliche Notenzeitschrift „Musik für Alle" der er als Herausgeber vorsteht.

* **Zichy,** Géza, Graf, Pianist und Komponist, geb. am 23. Juli 1849 in Sztáva in Ungarn, widmete sich dem Musikstudium zuerst in Preßburg unter Domkapellmeister Maynberger, dann in Budapest unter Robert Volkmann und Liszt. Obwohl er das Unglück hat, einarmig zu sein, besaß er die


Florian Zajic.


Adolf Zander.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Bogumil Zepler.



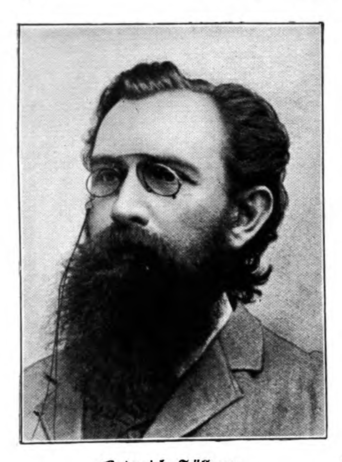
Graf Géza Zichy.

Energie, sich zum Klaviervirtuosen auszubilden. Als solcher trat er in allen größeren Städten Europas auf und erregte Bewunderung durch seine phänomenale Geschicklichkeit, die es ihm ermöglichte, ganze Sonaten, große Opernphantasien, Stücke von Chopin und Liszt, den Schubertschen Erlkönig und die Chaconne von Bach mit der linken Hand allein zu spielen. Durch und durch Musiker, wußte Z. sich seine Aufgabe auch selbst zu stellen und ist bisher als Komponist sogar sehr produktiv gewesen. Von seinen Werken (meist für Orchester, Chor und Klavier) gelangten zwei Opern „Alár" und „Meister Roland", die erstere in der Berliner Hofoper zur Aufführung. Z., der als wirkl. Geheimrat und Kämmerer, Mitglied des Oberhauses und Präsident des National-Konservatoriums in Budapest lebt, hat dort in seiner bevorzugten Stellung viel für die Pflege der Tonkunst getan.

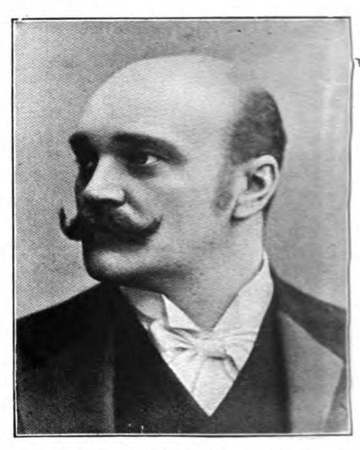
* **Zöllner**, Heinrich, Dirigent und Komponist, der Sohn des Komponisten und Begründers zahlreicher Männergesangvereine in Deutschland (des sogen. „Zöllnerbundes"), geb. am 4. Juli 1854 in Leipzig, studierte zwei Semester hindurch die Rechte, war dann 1875—77 Schüler des Leipziger Konservatoriums und 1878 Musikdirektor an der Dorpater Universität. 1885 ging er nach Köln als Lehrer am Konservatorium und bekleidete zugleich die Stellung eines Dirigenten beim dortigen Männergesangverein. 1890 berief ihn der „Liederkranz" in New York an seine Spitze. Dann hat er die Leitung des Riedelschen Gesangvereins in Leipzig übernommen, später die des dortigen Männergesangvereins und war Lehrer für Theorie am Konservatorium. Z. machte sich zuerst durch seine Chorlieder und durch ein größeres Chorwerk „Die Hunnenschlacht" bekannt (1880). Mehr Erfolg als seine ersten Opern „Frithjof" und „Faust" hatte die Musikkomödie „Das hölzerne Schwert" (1898) und „Die versunkene Glocke" (1899, nach G. Hauptmanns gleichnamiger Dichtung), die viele gute und fein empfundene Musik enthalten. Z. veröffentlichte auch Lieder, Kammermusik, eine Symphonie und die Orchesterepisode „Sommerfahrt".

* **Zur Mühlen**, Raimund von, geb. am 10. November 1854 in Livland auf dem Gute seines Vaters, studierte Musik auf der kgl. Hochschule in Berlin und war im Gesang noch Schüler Stockhausens und Bussines in Paris. Z. M. errang in dem Grade stets höhere Erfolge, als es ihm gelang, seines von Natur nicht leicht gefügigen Organes Herr zu werden und es durch unermüdliches Studium zu größerem Umfang und Wohlklang zu erziehen. So wurde er ein Meister unter den deutschen Konzertsängern, dem, was technisches Können, künstlerische Intelligenz und musikalisch-poetische Feinheit des Vortrags betrifft, kein anderer an die Seite gesetzt werden kann. Z. M. hat sich diese bevorzugte Stellung in Deutschland namentlich durch

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Heinrich Zöllner.



Raimund von Zur Mühlen.

seine eigenen Liederabende gemacht, in denen er ein internationales Programm aufzustellen und mit ebensoviel Geschmack wie Stilsicherheit durchzuführen pflegt. Er gehört aber auch im weltlichen und kirchlichen Oratoriengesang zu den bedeutendsten Solisten. Auf der Bühne war seine Wiedergabe des Christus von Rubinstein 1896 in Bremen von ergreifender Wirkung. M. übt eine umfassende pädagogische Tätigkeit in London und Berlin aus.

Zweers, Bernhard, holländischer Komponist, geboren in Amsterdam, studierte unter S. Jadassohn in Leipzig Theorie und Komposition. Er lebt in Amsterdam als Lehrer für Komposition am dortigen Konservatorium. Z. schrieb vier Symphonien, Kantaten, Lieder, Männerchöre, Sonaten für Klavier und Violine.

Künstler-Lexikon.

Abbatini, Antonio Maria, geb. 1595 oder 1605 zu Castello oder Tiforno, gest. 1677 zu Castello. Komponierte Kirchenmusiken.

Abeille, J. Ch. Ludwig, geb. 20. 2. 1761 zu Bayreuth, gest. 2. 3. 1838 in Stuttgart. Komponist von Opern, Kammermusik, Vokalsachen.

Abel, Karl Friedrich, geb. 1725 zu Köthen, gest. 1787 zu London. Gambenvirtuos und Komponist.

Abert, J. J., s. T. d. G.

Abt, Franz, geb. 22. 12. 1819 zu Eilenburg, gest. 31. 3. 1885 in Wiesbaden. Sehr populärer Komponist. Lieder- und Männerchöre ꝛc. („Waldandacht“, „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen“).

Achron, Jos., s. T. d. G.

Adam, Louis, geb. 3. 12. 1758 zu Müttersholz (Elsaß), gest. 1848 in Paris, war Professor für Klavierspiel am Konservatorium daselbst. Lehrer von Kalkbrenner, Herold u. a. Sein Sohn:

Adam, Adolph Charles, geb. 24. 7. 1803 zu Paris, gest. 3. 5. 1856. Opernkomponist. „Postillon von Lonjumeau“ ꝛc.

Adam de la Hale (oder Halle), geb. zu Arras um 1240, gest. 1287 in Neapel. Französischer Minnesänger. (Trouvère).

Adam von Fulda, lebte um 1440—1500, einer der ältesten deutschen Komponisten und Musiktheoretiker.

Adams, Thomas, geb. 5. 9. 1785 zu London, gest. 15. 9. 1858 daselbst. Organist und Tonsetzer.

Addison, John, geb. 1770, gest. 1844 in London. Englischer Komponist.

Adelburg, August, Ritter v., geb. 1830 zu Konstantinopel, gest. 1878 in Wien. Violinvirtuose und Komponist.

Adler, Guido, s. T. d. G.

Adlung, Jakob, geb. 1699 zu Erfurt, gest. 1762 das. Organist u. Musikschriftsteller.

Aerts, Egide, geb. 1832 zu Boom bei Antwerpen, gest. 1853 zu Brüssel. Flötenvirtuose. Komponierte Verschiedenes.

Aerts, Felix, geb. 4. 5. 1827 zu St. Troud, gest. 1888 in Nivelles. Violinist, Kapellmeister, Musikschriftsteller und Komponist.

Agazzari, Agostino, geb. 1578 zu Siena, gest. 1640 daselbst. Kapellmeister und Komponist kirchl. Werke.

Agnelli, Salvatore, geb. 1817 zu Palermo. Opernkomponist.

Agostini, Ludovico, geb. 1534 in Ferrara, gest. 20. 9. 1590 dort. Kirchenkapellmeister und hervorragender Vokalkomponist.

Agostini, Paolo, geb. 1593 in Vallerano, gest. 1629 in Rom. Gelehrter Kontrapunktiker. Schrieb 16-, 24- bis 48-stimmige Messen ꝛc.

Agrell, Johann, geb. 1701 in Loeth (Ostgotland), gest. 1769 in Nürnberg. Violinist, Klavierspieler, Kapellmeister u. Komponist.

Agricola, Alexander, geb. wahrscheinlich um 1446, Geburtsort unbekannt, als Todesjahr wird 1506 angenommen. Einer der bedeutendsten Komponisten des 15. Jahrhunderts.

Agricola, Martin, geb. 1486 in Sorau, gest. 1556 in Magdeburg. Namhafter Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts.

Agricola, Joh. Friedr., geb. 1720 in Dobitschen b. Altenburg, gest. 1774 in Berlin. Kapellmeister u. Komponist. Musikschriftsteller.

Agthe, Karl Christian, geb. 1762 in Hettstädt (Mansfeld), gest. 1797 als bernburgischer Hoforganist in Ballenstedt. Schrieb Opern, Lieder, Klaviersachen u. a.

Aguado, Dionisio, geb. 1784 in Madrid, gest. 1849. Guitarrevirtuose. Schrieb eine Schule u. anderes für sein Instrument.

Ahle, Joh. Rudolf, geb. 1625 in Mühlhausen (Thüringen), gest. 1673 das. Kantor, Tonsetzer u. Theoretiker. Sein Sohn:

Ahle, Joh. Georg, geb. 1650, gest. 1706 in Mühlhausen, wurde Nachfolger s. Vaters als Organist. Schrieb kirchl. Werke u. a.

Ahna, Heinrich de, geb. 22. 6. 1832 in Wien, gest. 1. 11. 1892 in Berlin. Prof. und kgl. Konzertmeister. Bedeut. Violinist.

Aiblinger, Joh. Caspar, geb. 1779 in Wasserburg (Bayern), gest. 1867 in München, wo er eine Zeitlang Kapellmeister war. Schrieb Kirchen- u. Bühnenwerke.

Aichinger, Gregor, geb. 1565, gest. 1628 in Augsburg. Schrieb kirchliche Werke.

Akeroyde, Samuel, volkstümlicher engl.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

Liederkomponist zu Ende des 17. Jahrhunderts.

Alabjeff, Alex., geb. 1802 in Moskau, gest. 1852 daselbst. Russ. Liederkomponist. „Die Nachtigall“ wird noch heute oft gesungen.

Alard, César, geb. 4. 5. 1837 in Josselins (Belgien), namhafter Cellist, Schüler von Servais. Lebte in Paris.

Alard, Delphin, geb. 8. 3. 1815 in Bayonne, gest. 22. 2. 1888 in Paris. Vortrefflicher Geiger, Komponist und Verfasser einer sehr guten Violinschule. Sarasate ist Schüler A.s.

d'Alayrac, Nicolaus, geb. 1753 in Mouret bei Toulouse, gest. 1809 in Paris. Opernkomponist. (61 Opern!)

Albani, M. L., s. T. d. G.

Albeniz, Don Pedro, span. Mönch, geb. 1795 in Biscaya, gest. 1821 in San Sebastian. Schrieb Kirchenkompositionen u. anderes.

Albeniz, geb. 1795 in Logrono (Altkastilien), gest. 1855 in Madrid. Pianist, Lehrer, Hoforganist, Komponist.

Albert, Aug. Franz Karl Em., Prinz von Sachsen-Coburg-Gotha, Gemahl der Königin von England, geb. 1819, gest. 1861. Talentiert für Musik schrieb er viele Vokalkompositionen u. a.

Albert, Heinrich, geb. 1604 in Lobenstein (Vogtland), gest. 1651 in Königsberg als Organist. Trefflicher Musiker u. Dichter geistlicher und weltlicher Lieder.

d'Albert, Eugen, s. T. d. G.

Alberti, Joh. Friedr., geb. 1642 in Tönning (Schleswig), gest. 1710. Organist in Merseburg u. s. Z. angesehener Komponist und Kontrapunktiker.

Alberti, Giuseppe Matteo, geb. 1685 in Bologna. Violinspieler und Komponist.

Alberti, Dom., geb. um 1705 in Venedig, gest. 1740 in Formio. Sänger, Klavierspieler und Opernkomponist. Er führte die sog. Albertischen Bässe ein, bestehend in fortgesetzten gleichartigen Akkordbrechungen für die linke Hand als Begleitung zu einer Melodie.

Alberti, Karl Edm. Rob., geb. 1801 in Danzig, gest. 1874 in Berlin. War Geistl. und eifriger Musikfreund. Komponierte Lieder und schrieb manches über Musik und Musiker.

Albertini, Giovachino, geb. 1751, gest. 1811 in Warschau als kgl. poln. Kapellmeister. War beliebter ital. Opernkomponist.

Albinoni, Tommaso, geb. 1674 in Venedig, gest. daselbst 1745. Italienischer Opernkomponist (49 Opern). Schrieb auch viele Instrumentalstücke.

Alboni, Marietta, geb. 10. 3. 1823 in Cesena, gest. 15. 7. 1894. Einst gefeierte Altistin.

Albrecht, Joh. Lorenz, geb. 1732 in Görmar bei Mühlhausen in Thür., gest. 1773 daselbst. Organist. Schrieb Abhandlungen über Musik u. a.

Albrechtsberger, Joh. Georg, geb. 3. 3. 1736 in Klosterneuburg, gest. 7. 3. 1809. Hoforganist u. Kapellmeister an der Stephanskirche in Wien. Theoretiker und Komponist. Lehrer Beethovens.

Albrici, Vincenzo, geb. 1631 in Rom, gest. 1696 in Prag. Organist u. Komponist.

Alcock, John, geb. 1715 in London, gest. 1806 als Organist in Lichfield. Schrieb kirchliche Kompositionen u. a.

d'Alembert, Jean le Rond, geb. 1717, gest. 1789 in Paris. Berühmter Musiktheoretiker.

Alfieri, Abbate Pietro, geb. 1801 in Rom, gest. 1863 daselbst. War erst Mönch, dann Gesangsprofessor. Veröffentlichte Schriften über Musik &c. und gab die Werke Palestrinas (7 Bände) heraus.

Alkan, Ch. H. V., geb. 30. 2. 1813, gest. 29. 3. 1888 in Paris. Pianist u. Komponist trefflicher Pianofortewerke (Etüden u. a.).

Alkan, Napoléon, geb. 2. 2. 1826 in Paris. Pianist und Komponist von Salonstücken.

Allegri, Gregorio, geb. 1590, gest. 1652 in Rom. Mitglied der capella papale. Komponist des berühmten neunstimmigen „Miserere“, welches in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird. Wurde von Mozart heimlich aufgeschrieben.

Allesandri, Felice, geb. 1742 in Rom, gest. 1811 in Berlin. Kapellmeister und Opernkomponist.

Almenräder, Karl, geb. 3. 10. 1786 in Ronsdorf b. Düsseldorf, gest. 14. 9. 1843 in Biebrich. Berühmter Fagottvirtuos und Komponist für dieses Instrument.

d'Alquen, Peter Cornelius Johann, geb. 1795 in Arnsberg (Westfalen), gest. 27. 11. 1863 in Mühlheim. Komponist populärer Lieder.

d'Alquen, Franz, geb. 1798 in Arnsberg. Lebte zuletzt in London. Klaviervirtuos, Komponist und Lehrer.

Alsleben, Jul., Prof. Dr., geb. 24. 3. 1832 in Berlin, gest. 9. 12. 1894 daselbst. Pianist und Musikschriftsteller.

Altenburg, Michael, geb. 1584, gest. 1640 in Erfurt. Fruchtbarer und geschätzter Kirchenkomponist.

Altenburg, Joh. Ernst, geb. 1734 in Weißenfels, gest. 1796 als Organist in Bitterfeld. Trompetenvirtuose.

Altnikol, Joh. Christian, gest. 1759. Komponist und Organist in Naumburg. Schüler und Schwiegersohn J. Seb. Bachs.

Alvary (Achenbach), Max, geb. 3. 5. 1858 in Düsseldorf, gest. 7. 11. 1898 in Groß-taborz, Schüler Stockhausens, Heldentenor, machte sich durch eine stilvolle Darstellung Wagnerscher Gestalten berühmt.

Ambros, Aug. Wilh., Dr., geb. 17. 11. 1816 in Mauth bei Prag, gest. 28. 6. 1876 in Wien. Musikhistoriker.

Ambrosius, Bischof von Mailand, geb. um 333 in Trier, gest. 397 in Mailand. Eifriger Beförderer des christlichen Kirchengesanges. Vermutlich der Kom-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

ponist des Ambrosianischen Lobgesanges „Te deum laudamus".

Amerbach (Ammerbach), Elias Nikolaus. Um 1570 Organist an der Thomaskirche in Leipzig. Gab 1571 ein wertvolles Werk über die Tabulatur heraus.

Ammon, Blasius, Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts, gest. 1590 in Wien. Kirchliche Kompositionen.

Amon, Joh. Andreas, geb. 1763 in Bamberg, gest. 1825 in Heilbronn. Hornvirtuose, Musikdirektor und Komponist.

Anacker, Aug. Ferd., geb. 17. 10. 1790 in Freiberg in Sachsen, gest. 21. 9. 1854 daselbst. Komponist. Besonders bekannt ist die Kantate „Bergmannsgruß".

Ancot, Jean, geb. 22. 11. 1779 in Brügge, gest. daselbst 12. 7. 1848. Violinist und Komponist. Seine Söhne:

Ancot, Jean, geb. 6. 7. 1799, gest. 5. 6. 1829 in Boulogne, und

Ancot, Louis, geb. 3. 6. 1803, gest. 1836 in Brügge, waren Pianisten und Komponisten.

Ander, Alois, geb. 18. 10. 1821 in Liebitz (Böhmen), gest. 11. 12. 1864 in Bad Wartenberg. Berühmter Tenorist.

Andersen, Joachim, geb. 29. 4. 1847 in Kopenhagen, gest. 6. 5. 1909 daselbst. Ausgezeichneter Flötenvirtuose, Komponist für sein Instrument (Konzerte, Studienwerke) u. langjähriger verdienter Orchesterdirigent.

Andrade, Francesco d', s. T. d. G.

André, Johann, geb. 28. 3. 1741, gest. 18. 6. 1799 in Offenbach. Gründer des renommierten Musikverlags. Tüchtiger Musiker. Schrieb Opern, Lieder u. a.

André, Joh. Anton, Sohn des Vorigen, geb. 6. 10. 1775 in Offenbach, gest. daselbst 6. 4. 1842 als hessischer Hofkapellmeister. Verleger, Musikschriftsteller und Komponist. Brachte das Verlagsgeschäft durch Ankauf des Nachlasses von W. A. Mozart zu hoher Blüte. Seine Söhne:

André, Karl August, geb. 15. 6. 1806, gest. 15. 2. 1887. Inhaber der Frankfurter Filiale und Pianofortefabrik. Veröffentlichte die Schrift: „Der Klavierbau und seine Geschichte."

André, Julius, geb. 4. 6. 1808, gest. 12. 4. 1880 in Frankfurt a. M. War Organist u. Pianist. Komponierte Orgelsachen.

André, Jean Baptiste, geb. 7. 3. 1823, gest. 9. 12. 1882 in Frankfurt a. M. Pianist, herzogl. bernburgischer Kapellmeister.

Andreoli, Guglielmo, geb. 22. 4. 1835, gest. 13. 3. 1860 in Nizza. Pianist. Unternahm erfolgreiche Konzertreisen.

Andreoli, Carlo, Bruder des Vorigen, geb. 8. 1. 1840 zu Mirandola. Lebt als Pianist und Lehrer in Mailand. Konzertierte in London.

Andreozzi, Gaetano, geb. 1763 in Neapel, gest. 21. 12. 1826 in Paris. Fruchtbarer Opernkomponist.

Andrevi, Francesco, geb. 16. 11. 1786 in Sanabuya bei Lerida (Katalonien), gest. 23. 11. 1853 in Barcelona. Kapellmeister und spanischer Komponist.

Anerio, Felice, geb. 1560 in Rom, gest. daselbst 1630. Nachfolger Palestrinas in der päpstlichen Kapelle. Schrieb viele Kirchengesangsstücke.

Anerio, Giovanni Francesco, vielleicht Bruder des Vorigen, geb. um 1567 in Rom, gest. 1620 daselbst. Kapellmeister und Komponist.

Anfossi, Pasquale, geb. 1763 in Neapel, gest. 1797 in Rom. Opernkomponist, schrieb später als Kapellmeister am Lateran vornehmlich kirchliche Kompositionen.

Angelet, Charles François, geb. 18. 11. 1797 in Gent, gest. 20. 12. 1832. Pianist und Komponist von Klaviersachen.

Auger, Moric, s. T. d. G.

Animuccia, Giovanni, geb. um 1500 in Florenz, gest. 1571 in Rom. Vorgänger Palestrinas als Kapellmeister von St. Peter. Gilt als Schöpfer des Oratoriums.

Anschütz, Joh. Andreas, geb. 19. 3. 1772 in Koblenz, gest. 1858 daselbst. Klavierspieler und Komponist.

Anschütz, Karl, Sohn des vorigen, geb. 1815 in Koblenz, gest. 1870 in New York. Trefflicher Operndirigent.

Ansorge, Konrad, s. T. d. G.

Anthes, Georg, namhafter Tenorist der Dresdener Oper (bis 1908); Kgl. sächs. Kammersänger.

Apell, Joh. David von, geb. 1754 in Kassel, gest. 1833 daselbst als Geheimer Kammerrat u. Theaterintendant. Fruchtbarer Komponist kirchl. und weltl. Werke.

Appel, Karl, geb. 1812 in Dessau. Komponierte Männergesangsquartette.

Appun, Georg Aug. Ign., geb. 1. 9. 1816 in Hanau, gest. daselbst 1885. Vielseitig gebildeter Musiker und gesuchter Lehrer. Beschäftigte sich später mit akustischen Untersuchungen und Konstruktion akust. Apparate ꝛc.

Aprile, Giuseppe, geb. 29. 10. 1738 in Bisceglia, gest. 1814 in Martina. Bedeutender Kontraaltist. Gab Solfeggien heraus.

Aptommas, geb. 1826 in Bridgend (England). Vorzüglicher Harfenvirtuose.

Araja, Francesco, geb. 1700 in Neapel, gest. um 1770 in Bologna. Italienischer Opernkomponist. Seine Werke führte er mit einer ital. Truppe in Petersburg erfolgreich auf.

Arban, Jos. Jean Bapt. Laurent, geb. 28. 2. 1825 in Lyon. Virtuose auf dem Kornet à Piston und Orchesterdirigent. Gab Kompositionen für sein Instrument heraus.

Arcadelt, Jakob, geb. um 1514 in den Niederlanden, starb um 1575. Hervorragender Komponist der niederländischen Schule.

d'Archambeau, Jean Michel, geb. 3. 3. 1823 in Hervé. Organist u. Komponist.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

A

Arditi, Luigi, geb. 22. 7. 1822 in Crescentino, gest. Mai 1903 in Hove bei Brighton, wirkte zuletzt in London. Schrieb Opern, Walzerlieder, von denen „Il bacio“ besonders bekannt wurde.

Arendts, Willy, geb. 21. 2. 1875 in Utrecht. Altistin, Konzertsängerin, Berlin.

Arensky, Anton, geb. 1861, studierte am Petersburger Konservatorium, war Kompositionslehrer in Moskau, und seit 1895 Dirigent der Hofsängerkapelle in Petersburg, wo er 27. 2. 1906 starb. Hervorragender russischer Komponist von Opern, Symphonien (op. 4 H-Moll), Kammermusikwerken (Klaviertrio D-Moll op. 32) und Klavierstücken.

dall'Argine, Constantino, geb. 12. 5. 1824 in Parma, gest. 1. 3. 1877 in Mailand. Beliebter Opern- und Ballettkomponist.

d'Arienzo, Nicola, geb. 24. 12. 1842 in Neapel. Opernkomponist und Theoretiker.

Ariosti, Attilio, geb. 1660 in Bologna, starb um 1740 in Italien. Opernkomponist und Virtuos auf der Viola d'amour.

Aristoxenos, geb. um 354 v. Chr. Der bedeutendste und wichtigste griechische Musikschriftsteller.

Armbrust, Karl F., geb. 30. 3. 1849 in Hamburg, gest. 12. 7. 1896 als Organist an der Petrikirche daselbst. Orgelvirtuos und Musikkritiker.

Armbruster, Karl, geb. 13. 7. 1746 in Andernach. Operndirigent und Pianist.

Armingand, Jules, geb. 3. 8. 1820 in Bayonne, gest. 1900 in Paris. Violinist und Komponist für sein Instrument. Vortrefflicher Quartettspieler, als welcher er sich um Beethovens bezügliche Werke in Paris verdient machte.

Arne, Dr. Thomas August, geb. 12. 3. 1710 in London, gest. 5. 3. 1778 daselbst. Komponist. Schrieb u. a. die englische Nationalhymne „Rule Britannia“.

d'Arneiro, José August Ferreira Veiga, Vikomte, geb. 22. 11. 1838 in Macao in China, einer portugiesischen Familie entstammend. Lebt in Lissabon. Komponierte Opern und ein Tedeum.

Arnold, Friedrich Wilhelm, Dr., geb. 1810 in Heilbronn, gest. als Musikalienhändler 1864 in Elberfeld. Machte sich verdient als Forscher auf dem Gebiet des deutschen Volksliedes.

Arnold, Joh. Gottfried, geb. 15. 2. 1773 in Niedernhall, gest. 26. 7. 1806 als erster Cellist des Stadttheaters in Frankfurt a. M. Komponist für sein Instrument.

Arnold, Karl, geb. 6. 3. 1794 in Neunkirchen bei Mergentheim, gest. 11. 11. 1873 in Christiania. Pianist und Komponist.

Arnold, Samuel, Dr., geb. 10. 8. 1740 in London, gest. 12. 10. 1802 daselbst. Hofkomponist und Organist der Westminster-Abtei. Herausgeber d. Werke Händels.

Arnold, Yourij von, geb. 1. 11. 1811 in Petersburg, gest. 19. 7. 1898 in Simferopol (Krim). Musikschriftsteller, Gesangspädagoge, Komponist mehrerer russischer Opern.

Arnoldson-Fischhof, Sigrid, s. T. d. G.

Arrieta, Don Juan Emilio, geb. 21. 10. 1823 in Puente la Reina (Navarra), gest. 1894 in Madrid als Direktor des Konservatoriums daselbst. Spanischer Opernkomponist.

Artner, Josephine, s. T. d. G.

Artôt, Alex. Jos. Montagny, geb. 25. 1. 1815 in Brüssel, gest. 20. 7. 1845 in Ville d'Avray bei Paris. Violinvirtuos. Machte große Konzertreisen. Veröffentlichte Violinkompositionen.

Artôt, Joséphine Désirée Montagney, geb. 21. 7. 1835 in Paris, gest. 3. 4. 1907 in Berlin, gefeierte Bühnensängerin und Gesangslehrerin.

Artôt de Padilla, s. T. d. G.

Asantschewsky, Michael v., geb. 1838 in Moskau, gest. 24. 1. 1881 daselbst. Russischer Komponist.

Ascher, Joseph, geb. 1831 in London, gest. 20. 6. 1869 daselbst. Salonkompositionen für Klavier.

Ashton, Algernon, geb. 9. 12. 1859 in Durham (England), lebt in London. Pianist und talentvoller Komponist.

Asioli, Bonifazio, geb. 30. 8. 1769 in Correggio, gest. 26. 5. 1832 daselbst. Schrieb Kirchenkompositionen, Opern und theoretische Werke.

Assmayer, Ignaz, geb. 11. 2. 1790 in Salzburg, gest. 31. 8. 1862 in Wien. Kapellmeister und Komponist.

d'Astorga, Emanuele, geb. 11. 12. 1681 in Palermo, gest. 21. 8. 1736 in Prag. Unter seinen Kompositionen ist das „Stabat mater“ berühmt geworden.

Attenhofer, Karl, geb. 5. 5. 1837 in Wettingen (Schweiz), lebt in Zürich. Dirigent und Komponist, vornehmlich von Männerchören.

Attrup, Karl, geb. 4. 3. 1848 in Kopenhagen. Organist und Komponist von Orgelstücken.

Attwood, Thomas, geb. 23. 11. 1765 in London, gest. 24. 3. 1838. Beachtenswerter engl. Komponist.

Auber, Daniel Franç. Esprit, geb. 29. 1. 1782 in Caen (Normandie), gest. 13. 5. 1871 in Paris. Berühmter Opernkomponist. „Fra Diavolo“, „Die Stumme von Portici“ u. a.

Aubert, Jacques, geb. 1678, gest. 1753 in Paris. Bedeutender Violinist. Schrieb Violinsonaten und Ballette.

Aubéry du Boulley, Prudent Louis, geb. 1796 in Verneuil, gest. 1870 daselbst, franz. Komponist von Kammermusik mit Gitarre. Verfaßte auch theoretische Schriften.

Audran, Edmond, geb. 11.4. 1842 in

A

Lyon, gest. 18. 8. 1901 in Paris. Komponist, ist durch seine Operetten berühmt geworden.

Auer, Leopold von, s. T. d. G.

Aulin, Tor, s. T. d. G.

Auteri-Manzochi, Salvatore, geb. 25. 12. 1845 in Palermo. Ital. Opernkomponist.

Ayrton, Edmund, Dr., geb. 1734 zu Richon (England), gest. 1808. Kirchenkomponist. War neben Händel Hilfsorganist der Westminster-Abtei u. a.

Bach, Johann Ambrosius, geb. 1645 in Erfurt, gest. 1695 als Hof- und Stadtmusikus in Eisenach. Ist der Vater von Joh. Seb. Bach.

Bach, Joh. Sebast., geb. 21. 3. 1685 in Eisenach, gest. 28. 7. 1750 in Leipzig. Von seinen Söhnen wurden vier Musiker und zwar:

Bach, Wilhelm Friedemann, ältester Sohn Sebastians, geb. 22. 11. 1710 in Weimar, gest. 1. 7. 1784 in Berlin. Der genialste der Söhne Bachs, Organist, Musikdirektor, Orgelvirtuos. Kompositionen für Klavier, Orgel, Gesang.

Bach, Karl Phil. Em., geb. 8. 3. 1714 in Weimar (2. Sohn von Sebastian), (der sogen. „Berliner" oder „Hamburger" Bach). Starb in Hamburg 14. 12. 1788. War in Berlin Kammercembalist Friedrichs des Großen, dann bis zu seinem Tode Musikdirektor in Hamburg. Komponist. Ist beachtenswert als Vorgänger der Epoche Haydn-Mozart-Beethoven. Schrieb ein Buch „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen".

Bach, Joh. Christoph Friedr. (der „Bückeburger Bach"), geb. 21. 6. 1732 in Leipzig, gest. 26. 1. 1795 als Kapellmeister des Grafen von Schaumburg-Lippe zu Bückeburg. War auch fleißiger Komponist.

Bach, Joh. Christian (der „Mailänder" oder „englische" Bach), geb. 1735 in Leipzig, gest. 1. 1. 1782 in London. War 1754 Organist in Mailand und schrieb dort beliebte Opern. Von 1759 an lebte er in London als Opernkapellmeister und Komponist.

Bach, Wilh. Ernst Friedrich, Sohn des „Bückeburger" Bach, Enkel und letzter männlicher Nachkomme J. S. Bachs, geb. 27. 5. 1759, gest. 22. 12. 1845 in Berlin. Kammermusikus und Cembalist des Königs von Preußen.

Bach, August Wilhelm, Professor, geb. 4. 10. 1796 in Berlin, gest. 15. 4. 1869 daselbst. Organist. Direktor des Instituts für Kirchenmusik. Komponist einiger kirchlichen Werke. Lehrer Mendelssohns im Orgelspiel.

Bach, Otto, Dr., geb. 9. 2. 1833 in Wien, gest. 3. 7. 1894 daselbst. Kapellmeister, Komponist. Opern, Symphonien, Messen, Kammermusikwerke u. a.

Bache, Walter, geb. 19. 6. 1842 in Birmingham, gest. 26. 3. 1888 in London, Bedeutender engl. Pianist. Dirigent.

Bachmann, Pater Sixtus, geb. 1754 in Kettershausen (bei Babenhausen), gest. 1818 in Marchtal. Schrieb Instrumental- und Vokalwerke.

Bachrich, Sigismund, s. T. d. G.

Backer-Gröndahl, Agathe, geb. 1. 12. 1847 in Holmestrand, gest. Aug. 1907 in Christiania, hervorragende skandinavische Klavierspielerin und Komponistin feinsinniger Klavierstücke.

Backhaus, Wilhelm, s. T. d. G.

Backofen, Joh. Georg Heinr., geb. 1768 in Durlach, gest. 1839 in Darmstadt. Komponist und Virtuos auf der Klarinette, Flöte und Harfe, Schriftsteller, Harfenschule.

Baermann, Heinr. Josef, geb. 17. 2. 1784 in Potsdam, gest. 17. 6. 1846 in München. Klarinettist. Komponierte viel für sein Instrument.

Baermann, Karl, Sohn des vorigen, geb. 24. 10. 1811 in München, gest. 24. 5. 1885 in München. Klarinettevirtuos. Komponist.

Bäumker, Friedr. Wilh., geb. 25. 10. 1842 in Elberfeld, gest. 3. 3. 1905 in Rurich. Musikforscher auf dem Gebiet des kathol. Kirchenliedes. Musikhistoriker.

Bagge, Selmar, Dr., geb. 30. 6. 1823 in Koburg, gest. 15. 7. 1896 als Direktor der Musikschule in Basel. Komponist, Theoretiker, Musikschriftsteller.

Baillot, Pierre Marie Francois de Sales, geb. 1. 10. 1771 in Passy b. Paris, gest. 15. 9. 1842 zu Paris. Violin-Virtuos, Komponist, schrieb eine große Violinschule.

Baini, Giuseppe Abbate, geb. 21. 10. 1775 in Rom, gest. 21. 5. 1844 daselbst. Sänger, Kapellmeister, Komponist, Musikschriftsteller. Komponierte ein Miserere, welches in den Charwochenaufführungen der Sixtinischen Kapelle gesungen wird.

Baj, Tommaso, geb. 1650 bei Bologna, gest. 22. 12. 1714. Sänger der päpstl. Kapelle, Kapellmeister, Komponist eines berühmten Miserere.

Baker, Dr., geb. 1768 zu Exeter, gest. 1835. Pianist, Violinist, Komponist.

Balakirew, Mily, geb. 1836 in Nishnij-Nowgorod, gest. 30. 5. 1910 in St. Petersburg. Bedeutender, der Richtung Wagner-Liszt-Berlioz huldigender russischer Komponist auf dem Gebiet der Orchester- und Klaviermusik.

Balfe, Michel William (William Balph), geb. 15. 5. 1808 in Limmerick (Irland), gest. 21. 10. 1870 in Rowney-Abbay. Bedeutender engl. Komponist Violinvirtuos, Sänger, Kapellmeister.

Balthasar-Florence, Henri Mathias, geb. 21. 10. 1844 in Arlon (Belgien). Komponist. Opern, Symphonien, Messen u. a.

Banck, Karl, geb. 27. 5. 1809 in Magdeburg, gest. 27. 12. 1889 in Dresden. Gesanglehrer, Musikkritiker, Liederkomponist.

Bandrowsky, Alexander, s. T. d. G.
Bannelier, Charles, geb. 16. 3. 1840 in Paris. Musikschriftsteller.
Bantock, Granville, s. T. d. G.
Barbedette, Henry, geb. 1825, gest. 1900 in Paris. Französ. Musikschriftsteller, Pianist, Komponist. Verdient um die Würdigung deutscher Musik in Frankreich.
Barbi, Alice, berühmte Konzertsängerin. Wien.
Barbieri, Carlo, geb. 1822 in Genua, gest. 29. 9. 1867 in Budapest. Komponist, Dirigent der italien. Oper in Berlin, Kapellmeister an anderen Orten.
Barbieri, Francisco, geb. 3. 8. 1823 in Madrid, gest. 1893 daselbst. Operettenkomponist, Dirigent und Musikgelehrter.
Barcewicz, Stanislaus, s. T. d. G.
Bardi, Giovanni, Conte Vernio, lebte Ende des 16. Jahrhunderts. Musiker und Dichter.
Barge, Wilh., geb. 23. 11. 1836 in Wulfsahl bei Dannenberg (Hannover), Flötist im Gewandhausorchester und Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Veröffentlichte eine Flötenschule, Orchesterstudien für dieses Instrument u. a.
Bargheer, Karl Louis, geb. 31. 12. 1831, gest. 1902 in Hamburg, ausgezeichneter Violinist. Hofkapellmeister in Detmold.
Bargiel, Woldemar, Prof., geb. 3. 10. 1828 in Berlin, gest. 23. 2. 1897 daselbst. Komponist, Konzertdirektor, Vorsteher einer Meisterschule der Kgl. Akademie in Berlin.
Barnett, John Fred., geb. 1. 7. 1802 in in Bedford, gest. Mai 1890 in London Komponist. (Opern u. a.)
Barnett, John Franzis, Neffe des vorigen, geb. 16. 10. 1837 in London. Pianist, Komponist. Orchester-, Chor-, Kammermusikwerke und vieles andere.
Barré, Leonhard, Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts. Madrigale, Motetten von ihm sind erhalten.
Barret, Apollon, geb. 1804 (Frankreich), gest. 1879 in London. Vorzügl. Oboebläser. War in verschiedenen Orchestern tätig. Verf. einer „Oboeschule".
Barret, William Alexandre, Dr. mus., geb. 1836 in Hacknay, gest. 1891 in London. Engl. Musikschriftsteller.
Bartalus, Stefan, geb. 1821 in Bálványos Váralja (Siebenbürgen). Musikschriftsteller, Redakt. einer Musikzeitung.
Bartay, Andreas, geb. 1798 in Széplak (Ungarn), gest. 1856 in Mainz. Komponierte ungarische Opern. Sein Sohn:
Bartay, Eduard, geb. 6. 10. 1825, gest. 31. 8. 1901 zu Budapest. Direktor des National-Konservatoriums daselbst. Komponist.
Barth, Christian Samuel, geb. 1735 in Glauchau, gest. 8. 7. 1809 in Kopenhagen. Oboevirtuose und Komp. für sein Instrument.
Barth, Gustav, geb. 1818 in Wien, gest. 12. 5. 1897 in Frankfurt a. M. Pianist, Komponist, Musikkritiker, Dirigent.
Barth, Heinr., s. T. d. G.
Barth, Richard, s. T. d. G.
Barthel, Günther, geb. 1833, lebt in Düsseldorf als Musiklehrer. Komponierte Lieder, Klavierstücke u. a. Schrieb Aufsätze für Musikzeitungen.
Barthelémon, François Hippolyte, geb. 1741 in Bordeaux, gest. 1808 in Dublin. Komponierte Opern, ein Oratorium und eine Anzahl Instrumentalwerke.
Baselt, Fritz, s. T. d. G.
Basevi, Abramo, geb. 1818 in Livorno, gest. 1885 in Florenz. Opernkomp., Musikschriftsteller, Redakt. einer Musikzeitung.
Basili, Francesco, geb. 1766 in Loreto, gest. 1850 in Rom. War zuerst Opernkapellmeister und schrieb eine Anzahl Bühnenwerke. Später wurde er Kapellmeister der Peterskirche in Rom und komponierte Kirchenmusiken.
Bassani, Giovanni Battista, geb. um 1657 in Padua, gest. 1716 in Ferrara. War Organist, Kapellmeister, Geiger (Lehrer Corellis) und s. Z. geschätzter Komponist.
Batiste, Antoine Edouard, geb. 28. 3. 1828 in Paris, gest. 9. 11. 1876. Lehrer am Pariser Konservatorium, Organist der Eustachiuskirche. Veröffentlichte wertvolle Orgelstücke u. a.
Batka, Rich., Dr., geb. 14. 12. 1868 in Prag. Bedeut. Musikschriftsteller (Wagnerianer), Musikreferent der „Bohemia" Redakt. am „Kunstwart" (Herausg. Ferd. Avenarius).
Batta, Alexander, geb. 9. 7. 1816 in Maastricht, gest. 8. 10. 1902 in Paris, wo er seit 1835 ansässig war. Berühmter Violoncellvirtuose und Komponist für sein Instrument.
Battanchon, Felix, geb. 1814 in Paris, gest. 1893. Ausgezeichneter Cellist und Komponist für sein Instrument.
Battishill, Jonathan, geb. Mai 1738, gest. 10. 12. 1801 in Islington. Organist und Cembalist in London. Komponist.
Battistini, Mattia, Bassist. Manzanares.
Battmann, Jaques Louis, geb. 1818 in Maasmünster (Elsaß), gest. 7. 7. 1886 zu Dijon. War Organist und hat eine Anzahl Vokal- und Instrumentalkompositionen u. a. veröffentlicht.
Baudiot, Karl Nikolaus, geb. 29. 3. 1773 in Nancy, gest. 1849 in Paris. Violoncellist. Lehrer am Konservatorium Paris. Schrieb Cellokompositionen.
Baumann, Emma, s. T. d. G.
Baumfelder, Friedr. Aug. Wilh., geb. 28. 5. 1836 in Dresden. Komponist von Salonstücken 2c., Kantor in Dresden.
Baumgart, Friedr., Dr. phil., geb. 13. 1. 1817 in Glogau, gest. 15. 9. 1871 in Warmbrunn. Universitätsmusikdirektor u. Lehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik in Dresden. Ausgezeichneter Theoretiker.
Baumgartner, August, geb. 9. 11. 1814

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart"

in München, gest. 29. 9. 1862. Komponist, Chordirigent, Musikschriftsteller.
Bäumker, Friedr. Wilh., geb. 25. 10. 1842 in Elberfeld, gest. 3. 3. 1905 in Aurich. Musikforscher auf dem Gebiet des katholischen Kirchenliedes, Historiker usw.
Baußnern, Waldemar von, s. T. d. G.
Bayer, Josef, s. T. d. G.
Bazin, François Emanuel Josef, geb. 4. 9. 1816 in Marseille, gest. 2. 7. 1878 in Paris. Kompositionslehrer am Konservatorium daselbst. Theoretiker. Schrieb Opern.
Bazzini, Antonio, geb. 10. 3. 1818 in Brescia, gest. 10. 2. 1897 in Mailand als Direktor des Konservatoriums. Violinvirtuos und Komponist.
Beaulieu, Marie Desiré Martin, geb. 11. 4. 1791 in Paris, gest. 1868 in Niort. Komponist, Theoretiker und Musikschriftsteller.
Becher, Alfr. Julius, Dr., geb. 27. 4. 1803 in Manchester, am 23. 11. 1848 in Wien standrechtlich erschossen. Musikschriftsteller und Kritiker, Komponist von Klavierstücken und Liedern.
Becker, Karl Ferd., geb. 17. 7. 1804 in Leipzig, gest. 26. 10. 1877 in Plagwitz. Orgelspieler, Komponist von Klavier- und Orgelstücken, Musikschriftsteller.
Becker, Valentin Eduard, geb. 20. 11. 1814 in Würzburg, gest. 25. 1. 1890 daselbst. Beamter. Komponist bekannter Männerchöre („Das Kirchlein"), schrieb auch Opern und Instrumentalwerke.
Becker, Georg, geb. 24. 6. 1834 in Frankenthal, lebt in Genf. Pianist, Musikschriftsteller. Komponierte Klavierstücke und Lieder.
Becker, Albert, geb. 13. 6. 1834 in Quedlinburg, gest. 10. 1. 1899 in Berlin. Bedeutender Komponist, ausgezeichneter Kontrapunktiker, Direktor des Domchors in Berlin.
Becker, Jean, geb. 11. 5. 1836 in Mannheim, wo er auch die letzten Lebensjahre zubrachte und 10. 10. 1884 starb. Geigenvirtuose, lebte von 1866—1880 in Florenz und war Primgeiger des „Florentiner Quartett", welches zu Weltruf gelangte. Sein Sohn:
Becker, Hugo, s. T. d. G.
Becker, Reinhold, s. T. d. G.
Beckmann, Joh. Fr. Gottlieb, geb. 1737, gest. 1792. Organist in Celle. Ausgezeichneter Klavierspieler und Improvisator. Schrieb Klavierstücke und eine Oper.
Beer, Joseph, geb. 1744 in Grünwald (Böhmen), gest. 1811 in Potsdam. Klarinettenvirtuose. Brachte Verbesserungen an seinem Instrument an und komponierte für dasselbe.
Beer, Anton, s. T. d. G.
Beer, Max Joseph, geb. 25. 8. 1851 in Wien, gest. 25. 11. 1908 daselbst. Komponist von Opern, Chorwerken, Melodramen, Klavierstücken. Liedern u. a.
Beer-Walbrunn, Anton, s. T. d. G.
Beeth, Lola, s. T. d. G.
Beethoven, Ludw. van, geb. 16. 12. 1770 in Bonn, gest. 26. 3. 1827 in Wien.
Behm, Eduard, s. T. d. G.
Behr, Franç., geb. 22. 7. 1837 in Lübtheen (Mecklenburg), gest. 1897 in Dresden. Komponist leichterer Salonmusik.
Behrens, Heinr. Christoph Theod., geb. 27. 3. 1808 in Erckerode (Braunschweig), gest. 23. 10. 1843 in Braunschweig. Musikdirektor und Komponist.
Beier, Franz, Dr., s. T. d. G.
Belcke, Friedr. Aug., geb. 1795 in Lucka (Altenburg), gest. 10. 12. 1874 in seiner Vaterstadt. Posaunenvirtuos, komponierte für sein Instrument.
Belcke, Christ. Gottl., Bruder des vorigen, geb. 17. 7. 1796 in Lucka (Altenburg), gest. 8. 7. 1875 daselbst. Flötenvirtuos, komponierte für sein Instrument.
Beliczay, Julius v., geb. 10. 8. 1835 in Komorn (Ungarn), lebte seit 1871 in Budapest und starb dort 1894. Pianist, Komponist und Kritiker, Lehrer an der Landesmusikschule in Budapest.
Bellermann, Friedr., geb. 8. 3. 1795 in Erfurt, gest. 5. 2. 1874 in Berlin. Musiktheoretiker für altgriechische Musik.
Bellermann, Heinr., Sohn des vorigen, geb. 10. 3. 1832 in Berlin, gest. 1903 ebenda, Komponist und Musikhistoriker. Beschäftigte sich im besondern mit der Musik des Mittelalters.
Belleville-Oury, Karoline, geb. 1808 in München, starb 22. 7. 1880 in Paris. Pianistin. Veröffentlichte Klavierkompositionen.
Belli, Giulio, geb. um 1560 in Longiano. Kapellmeister und produktiver Kirchenkomponist.
Bellincioni, Gemma, hervorragende italienische Bühnensängerin (dramatischer Sopran). Florenz.
Bellini, Vincenzo, geb. 1. 11. 1801 in Catania, gest. 24. 9. 1835 in Puteaux bei Paris, einst sehr gefeierter Opernkomponist, dessen „Norma" noch gelegentlich aufgeführt wird, so in München 1911 durch Mottl.
Bellmann, Karl Gottlieb, geb. 1772 in Muskau, gest. 10. 1. 1862 in Schleswig. Komponist des Liedes „Schleswig-Holstein meerumschlungen".
Bellwidt, Emma, s. T. d. G.
Benda, Franz, geb. 25. 11. 1709 in Altbenatky (Böhmen), gest. 7. 3. 1786 in Potsdam. Violinspieler. Konzertmeister an der Kgl. Kapelle zu Berlin; schrieb Violinkompositionen.
Benda, Joh. (Bruder des vorigen), weniger bedeutender Musiker.
Benda, Georg (Bruder des vorigen), geb. 1722, 1742 Konzertmeister in Berlin. starb 6. 11. 1795 in Köstritz. Kapellmeister, Opernkomponist rc. Schrieb auch viele andere Werke.
Benda, Fried. Wilh. Heinr., geb. 15. 7. 1745 in Potsdam (ältester Sohn von

Franz B.), gest. 19. 6. 1814 daselbst. Violin- u. Klavierspieler, Komponist.

Benda, Karl (jüngster Sohn von Franz B.), geb. 2. 5. 1748 in Potsdam, gest. 15. 3. 1836 als Konzertmeister in Berlin. Violinist.

Bendel, Franz, geb. 23. 3. 1833 in Schönlinde bei Rumburg, gest. 3. 7. 1874 in Berlin. Pianist, Lisztschüler, Komponist von Klavierstücken und Liedern.

Bender, Paul, s. T. d. G.

Bendix, Viktor E., geb. 1851 in Kopenhagen, lebt daselbst. Komponist, Klavierlehrer, Chordirektor.

Bendl, Karl, geb. 16. 4. 1838 in Prag, gest. 16. 9. 1897 daselbst. Kapellmeister, Komponist von Opern, Messen u. a.

Benedict, Julius Sir, geb. 24. 11. 1804. in Stuttgart, gest. 5. 6. 1885 in London. Komponist, Kapellmeister.

Benevoli, Orazio, geb. 1602 in Rom, gest. 17. 6. 1672. Bedeutender Kontrapunktist, Kapellmeister.

Bengell, Else, s. T. d. G.

Benincori, Angelo Maria, geb. 1779 in Brescia, gest. 1821 in Paris Violinvirtuose und Komponist.

Bennat, Franz, s. T. d. G.

Bennet, William Sterndale, geb. 13. 4. 1816 in Sheffield, gest. 1. 2. 1875 in London. Hervorragender engl. Komponist, Pianist, Kapellmeister.

Bennewitz, Anton, geb. 26. 3. 1833 in Privret (Böhmen), Violinist und ausgezeichneter Lehrer, von 1882—91 Direktor des Prager Konservatoriums.

Benois, Marie, geb. 1. 1. 1861 in Petersburg, lebt daselbst. Treffliche Pianistin.

Benoist, François, geb. 10. 9. 1794 in Nantes, gest. im Mai 1878. War Professor des Orgelspiels am Konservatorium in Paris, Komponist von Opern, Messen ꝛc., Mitarbeiter an verschiedenen Zeitschriften.

Benoit, Peter Léonard, geb. 17. 8. 1834 zu Harlebeke in Flandern, gest. 7. 3. 1901 in Antwerpen als Direktor des Konservatoriums. Bedeutender vlämischer Komponist auf dem Gebiet der Kirchenmusik, der nationalen Oper und der Instrumentalmusik. B. war Mitglied der Brüsseler Akademie.

Benz, Joh. Baptist, Dr., geb. 17. 6. 1807 in Lauchheim (Württemberg), gest. 22. 7. 1880 als Domorganist in Speyer. Komponierte kirchl. Musik. Musikschriftsteller.

Berardi, Angelo, lebte in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hervorragender Theoretiker und Komponist.

Berber, Felix, s. T. d. G.

Berbiguier, Benoit Tranquille, geb. 21. 12. 1782 in Caderousse, starb 1838 in Blois. Flötenvirtuos. Schrieb über 200 Werke für sein Instrument.

Berchem (Berghem), Jachet de, einer der berühmtesten Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts. Hinterließ eine große Anzahl Kompositionen.

Berens, Herm., Professor, geb. 1826 in Hamburg, gest. 9. 5. 1880 in Stockholm. Komponist, Kapellmeister, Lehrer für Komposition an der Kgl. Akademie zu Stockholm. Sein Etudenwerk für Klavier „Neueste Schule der Geläufigkeit" (op. 61) wird als gediegenes Unterrichtsmaterial viel benutzt.

Berg, Konrad Matthias, geb. 27. 4. 1795 in Kolmar, starb 13. 12. 1852 in Straßburg. Komponist, Pianist und Musikschriftsteller.

Berger, Ludwig, geb. 18. 4. 1777 in Berlin, gest. 16. 2. 1839. Klaviervirtuos und Komponist trefflicher Klavierwerke ꝛc. War Lehrer von Mendelssohn, Taubert, Henselt u. a.

Berger, Wilhelm, Professor, geb. 9. 8. 1861 in Boston, gest. Januar 1911 in Jena. War seit 1903 als Nachfolger Fritz Steinbachs Hofkapellmeister in Meiningen. Pianist und Komponist. Schrieb Symphonien, die Chorwerke „Meine Göttin", „Gesang der Geister über den Wassern", „An die großen Toten" op. 85, Variationen und Fuge für Orchester, Streichquartette, Sonaten, à cappella-Chöre, Lieder u. a.

Berggren, A. P., geb. 2. 3. 1801 in Kopenhagen, gest. 9. 11. 1880 daselbst. Theoretiker, Komponist, Musikschriftsteller.

Bergmann, Karl, geb. 1821 in Ebersbach (Sachsen), gest. 10. 8. 1876 in New York. Violoncellist und Dirigent. Ein um die Entwicklung des Musiklebens in den Vereinigten Staaten verdienter Musiker.

Bergson, Michael, geb. im Mai 1820 in Warschau, seit Herbst 1867 in London. Komponist und Pianist.

Bergt, Chr. Gottl. Aug., geb. 17. 6. 1772 in Oberau bei Freiberg, gest. 10. 2. 1837 in Bautzen. Organist, Komponist.

Bergwein, Marie, s. T. d. G.

Bériot, Charles Aug. de, geb. 20. 2. 1802 in Löwen, starb 10. 4. 1870 in Brüssel. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument. Lehrer am Konservatorium in Brüssel.

Berlijn, Anton, geb. 2. 5. 1817 in Amsterdam, gest. 16. 1. 1870 daselbst als Musikdirektor. Komp. Opern, Ballette, ein Oratorium, Symphonien u. a.

Berlioz, Hektor, geb. 11. 12. 1803 in Côte St. André (Frankreich), gest. 8. 3. 1869 in Paris. Genialer französ. Komponist. Mitglied des Institut de France. Orchesterdirigent. Geistvoller Schriftsteller. Verfasser einer ausgezeichneten Instrumentationslehre. (Uebersetzt von Dörffel.)

Bernabei, Giuseppe Ercole, geb. um 1620 in Caprarola (Kirchenstaat), gest. 1687 in München, wo er Hofkapellmeister war. Schrieb Opern und Kirchenmusiken. Sein Sohn:

Bernabei, Giuseppe Antonio, geb. 165[illegible] in Rom, gest. 1688 in München. Wurde Nachfolger seines Vaters als Hofkapell-

meister daselbst. Schrieb Opern und Messen.

Bernard, Moritz, geb. 1794 in Kurland, gest. 9. 5. 1871 in Petersburg. Komponist, Klaviervirtuos, Kapellmeister.

Bernard, Paul, geb. 4. 10. 1827 in Poitiers, gest. 24. 2. 1879 in Paris. Gab Klavierstücke und Lieder heraus. War auch als Kritiker beschäftigt.

Bernasconi, Andrea, geb. 1712 in Marseille, gest. 1784 in München. War dort Hofkapellmeister und schrieb eine Anzahl Opern und Kirchenwerke.

Bernecker, Konstantin, geb. 31. 10. 1844 in Königsberg, starb dort 9. 6. 1906. Dirigent und Komponist. Schrieb Oratorien, Kantaten, weltliche Chorwerke u. a.

Bernhard, Christoph, geb. 1627 in Danzig, gest. 1682 in Dresden als Kapellmeister. Kontrapunktist.

Bernicat, Firmin, geb. 1841, gest. 1883 in Paris. Operettenkomponist.

Bernuth, Julius von, Prof., geb. 8. 8. 1830 in Rees (Rheinland), gest. 24. 12. 1902 in Hamburg als Direktor des dortigen Konservatoriums. War Dirigent der Euterpe-Orchesterkonzerte und der Singakademie in Leipzig, dann von 1867 an der Singakademie und der Philharmonischen Konzerte in Hamburg.

Berr, Fr., geb. 1794 in Mannheim, gest. 24. 9. 1838 in Paris. Klarinetten- und Fagottvirtuose. Komponierte für beide Instrumente.

Bertali, Antonio, geb. 1605 in Verona, gest. 1669 in Wien als Hofkapellmeister. Schrieb Opern, Kantaten u. a.

Bertelmann, Jan Georg, geb. 1782 in Amsterdam, gest. 25. 1. 1854 daselbst. Orgelvirtuose. Geschätzter Lehrer und beachtenswerter Komponist.

Berthold, Karl Fr. Theod., geb. 18. 12. 1815 in Dresden, gest. 28. 4. 1882 daselbst. Musiklehrer, Hoforganist, Komponist.

Bertin, Louise Angélique, geb. 15. 1. 1805 in Roches bei Bièvre, gest. 1877 in Paris. Komponistin von Opern 2c.

Bertini, Henry, Jérome (le jeune), geb. 28. 10. 1798 in London, gest. 1. 10. 1876 in Grenoble. Schrieb nützliche instruktive Werke.

Bertini, Benoit Auguste (älterer Bruder des Vorigen), geb. 5. 6. 1780 in Lyon. Pianist, Komponist; lebte zuletzt in London.

Berton, Henri Montan, geb. 17. 9. 1767 in Paris, gest. 22. 4. 1844 daselbst. War Lehrer am Konservatorium, Opernkapellmeister und schrieb eine Anzahl Bühnenwerke, Oratorien 2c.

Bertram, Theodor, geb. 12. 2. 1869 in Stuttgart, gest. 25. 11. 1907 in Bayreuth. Einer der stimmlich glänzendst veranlagten Baritonisten, besonders in Wagnerschen Heldenpartien gefeiert.

Bertrand, Jean Gustave, geb. 24. 12. 1834 in Vaugirand bei Paris. Musikschriftsteller.

Berwald, Joh. Friedr., geb. 1788 in Stockholm, gest. im September 1861. Violinist und Pianist, Kapellmeister.

Berwald, Franz, geb. 23. 7. 1796, gest. 3. 4. 1868. Direktor des Konservatoriums in Stockholm. Komponist.

Berwin, Adolf, Prof. Dr., geb. 30. 3. 1847 in Schwersenz (Posen), gest. 29. 8. 1900 in Rom als Bibliothekar der Akademie Santa Caecilia. Musikhistoriker und Theoretiker.

Beschnitt, Joh., geb. 30. 4. 1825 in Bockau (Schlesien), gest. 24. 7. 1880 in Stettin. Kantor und Lehrer, Dirigent, Komponist von Männerchören.

Besekirsky, Wasil Wasilewitsch, geb. im Januar 1836 in Moskau, lebt daselbst. Violinist, Komponist.

Besozzi, Louis Désiré, geb. 1814 in Versailles, gest. 1879 als Musiklehrer in Paris. Schrieb Klavierwerke u. a.

Bessems, Antoine, geb. 6. 4. 1809 in Antwerpen, gest. 19. 10. 1868 daselbst. Violinvirtuose und Komponist.

Best, William, geb. 1826 in Liverpool, gest. 1897 daselbst. Bedeutender Orgelvirtuose, Komponist.

Beständig, Otto, geb. 1835 in Striegau (Schlesien). Komponist, Verfasser instruktiver Kompositionen.

Betz, Franz, geb. 19. 3. 1835 in Mainz, gest. 12. 8. 1900 in Berlin, hervorragender Baritonist, langjähriges, hochgeschätztes Mitglied der Berliner Hofoper.

Beuer, Elise, s. T. d. G.

Bexfield, W. R., Dr., geb. 1824 in Norwich, starb daselbst 1853. Organist und Komponist.

Beyer, Ferd., geb. 25. 7. 1803 in Mainz, starb 14. 5. 1863. Komponist leichter Salonmusik.

Bial, Rudolf, geb. 14. 7. 1838 in Habelschwert, gest. 11. 12. 1892 in Steglitz bei Berlin, wo er als Musiklehrer tätig war. Pianist, Komponist von Operetten u. dgl., Kapellmeister.

Bianchi, Francesco, geb. 1752 in Cremona, gest. 1811 in Bologna. Kapellmeister. Schrieb eine Anzahl Opern.

Bianchi, Bianca (Bertha Schwarz), geb. 27. 6. 1858 in einem Dorf am Neckar, ausgezeichnete Koloratursängerin (hoher Sopran).

Biber, Heinr. Joh. Fr. v., geb. 1644 in Wartenberg (Böhmen), starb als erzbischöfl. Kapellmeister in Salzburg 1704. Violinist von Bedeutung und guter Komponist.

Bibl, Rudolf, geb. 6. 1. 1832 in Wien, starb dort 1902 als Hofkapellmeister a. D. Organist. Komponierte Messen, 1 Requiem, Orgelkonzerte, Orgelsonaten, Klavierwerke u. a.

Bie, Oskar, Prof. Dr., Komponist u. Kunstschriftstell. in Berlin. „Zwischen

den Künsten". „Das Klavier und seine Meister". Musikreferent.

Biehl, Albert, geb. 16. 8. 1833 in Schwarzburg-Rudolstadt. Komponist für instruktive und Salonmusik, Lehrer in Hamburg.

Bierey, Georg Bened., geb. 25. 7. 1772 in Dresden, starb 5. 5. 1840 in Breslau. Komponist, Kapellmeister (Nachfolg. K. M. v. Webers), Theaterdirektor in Breslau.

Bigot, Marie, geb. 1786 in Kolmar, gest. 1820 in Paris. War eine von Beethoven geschätzte Pianistin.

Billert, Karl Friedr. Aug., geb. 14. 9. 1821 in Alt-Stettin, starb 22. 12. 1875. Maler und Musiker, Mitarbeiter an Mendel-Reißmanns Musiklexikon.

Billeter, Agathon, geb. 21. 11. 1834 in Männedorf am Zürichersee, lebte in Burgdorf, wo er am 8. 2. 1878 starb. Komponierte Männerchöre und Lieder.

Bilse, Benj., geb. 17. 8. 1816 in Liegnitz, gest. 1902 dortselbst. Kgl. preuß. Hofmusikdirektor, bedeut. Kapellmeister, machte mit einer eigenen Kapelle erfolgreiche Konzertreisen und war dann lange Jahre der allbekannte Dirig. d. Berl. „Konzerthauses".

Bird, Arthur, geb. 23. 7. 1856 in Cambridge (Boston), lebt in Berlin. Kompon. von Orchester-, Kammermusik- u. Klavierwerken 2c.

Birkenstock, Johann Adam, geb. 1687 in Alsfeld (Hess.), gest. 1733 in Eisenach. Violinist. Kapellmeister. Gab Violinsonaten u. Konzerte für Streichinstrumente heraus. Sie gehören zu den ersten Werken dieser Art.

Birrenkowen, Wilh., Tenorist. Hamburg.

Bischoff, Georg Friedr., geb. 21. 9. 1780 in Ellrich im Harz, gest. 7. 9. 1841 in Hildesheim. Musikdirektor, gab die erste Anregung zu Musikfesten in Deutschland.

Bischoff, Hans, Dr. phil., geb. 17. 2. 1852 in Berlin, gest. 12. 6. 1889 in Niederschönhausen bei Berlin. Pianist, Musikschriftsteller. Veranstaltete Neuausgaben von Klavierwerken Bachs u. s. w.

Bischoff, Hermann, geb. 7. 1. 1868 in Duisburg, lebt in München. Als Komponist Schüler von Rich. Strauß. B. komponierte Symphonien (E-Dur op. 16), Chorwerke, Bühnenmusik, viele Lieder u. a.

Bischoff, Kasp. Jakob, geb. 7. 4. 1823 in Ansbach, gest. 26. 10. 1893 in München. Komponist, Theoretiker, Lehrer für Komposition.

Bischoff, Ludwig Friedr. Christ., geb. 27. 11. 1794 in Dessau, gest. 24. 2. 1867. Musikschriftsteller, Kritiker, Antiwagnerianer.

Bishop, Henry, geb. 18. 11. 1786 in London, gest. 30. 4. 1855. Fruchtbarer englischer Komponist, Prof. der Tonkunst an verschiedenen Universitäten. Dirigent.

Bishop, Anna (Gattin des vorigen), geb. 1814 in London, lebte seit 1869 in New York, wo sie im April 1884 starb. Hochangesehene Sängerin.

Bisping, Max, geb. 25. 7. 1817 in Fröndenberg (Westf.), errichtete eine Musikschule in Münster i. W., veröffentlichte eine Klavierschule u. a. Komp. Starb 19. 3. 1890.

Bitter, Carl Herm., geb. 27. 2. 1813 in Schwedt a. O., gest. 12. 9. 1885 in Berlin. Jurist, Kgl. preuß. Staatsminister (1879—1882), Musikschriftsteller, Gründer der Schleswig-Holsteinschen Musikfeste (erstes 1875).

Bittner, Julius, s. T. d. G.

Bizet, George (eigentlich Alexandre César Léopold), geb. 25. 10. 1838 in Paris, gest. 3. 6. 1875 in Bougival. Bedeutender Opernkomponist (Schüler u. Schwiegersohn von Halévy). Schrieb auch Kompositionen für Orchester, Klavier und Gesang. Seine Oper „Carmen" ist bis heute eines der zugkräftigsten Bühnenwerke geblieben.

Blaes, Arnold Josef, geb. 1. 12. 1814 in Brüssel, gest. 1892 daselbst. Klarinettenvirtuos, Lehrer am Konservatorium in Brüssel.

Blagrove, Henry Gamble, geb. 1811 in Notingham, gest. 15. 12. 1872. Bedeutender Violinspieler.

Blahetka, Marie Leopold., geb. 15. 11. 1811 in Guntramsdorf b. Wien, gest. 12. 1. 1887 zu Boulogne; Schülerin Czernys und Sechters, vortreffliche Pianistin. Komponierte 1 Oper, Klaviersonaten, Konzertstücke u. a.

Blanc, Adolphe, geb. 24. 6. 1828 in Manosque (Basses-Alpes). Komponierte vornehmlich Kammermusikwerke, aber auch Operetten, eine Oper, Lieder u. a. Starb 1885 in Paris.

Blanchard, Henry Louis, geb. 7. 2. 1778 in Bordeaux, gest. 18. 12. 1858 in Paris. Orchesterdirigent, Musikkritiker, Schriftsteller und Komponist.

Blangini, Gius. Maria Felice, geb. 11. 1. 1781 in Turin, gest. 18. 12. 1848 in Paris. Berühmter Tenorist, Komponist, Kapellmeister des Königs Jerôme von Westfalen, Gesanglehrer.

Blangini, Theod., gest. 1894 in Bordeaux. Komponist.

Blaramberg, Paul, geb. 26. 9. 1841 in Orenburg. Komponierte mehrere russische Opern. B. ist Anhänger der Schule Berlioz-Liszt.

Blaßmann, Adolf Jos. Maria, geb. 27. 10. 1823 in Dresden, gest. 30. 6. 1891 in Bautzen. Klaviervirtuos, Kapellmeister, Lehrer am Konservatorium Dresden.

Blauwaert, Emil, geb. 13. 6. 1845 in St. Nikolaas, gest. 2. 2. 1891 in Brüssel. Vortrefflicher Konzert- und Opernsänger. Wirkte auch als „Gurnemanz" bei einer Parsifalaufführung in Bayreuth mit. Gesanglehrer.

Blaze, Franç. Henry Jos. Castil, geb. 1. 12. 1784 in Cavaillon, gest. 11. 12. 1857 in Paris. Musikschriftsteller und Kritiker des „Journal des Débats" und der „Revue musicale". Verdienstvoller Uebersetzer deutscher und italienischer Operntexte.

Blaze de Bury, Henry (Sohn des vorigen), geb. Mai 1813 in Avignon, gest. 15. 3. 1888. Musikschriftsteller.

Blech, Leo, s. T. d. G.

Blewitt, Jonathan, geb. 1782 in Lon-

don, gest. 4.9. 1868 daselbst. Organist, Dirigent. Komponist von Opern und populären Balladen.

Bleyle, Karl, geb. 7. 5. 1880 zu Feldkirch (Vorarlberg), Schüler von Thuille, lebt als Komponist in München. Schrieb Chorwerke: „Lernt lachen" (aus Zarathustra) op. 8, „Mignons Beisetzung" op. 12, „An den Mistral" op. 2, 1 Symphonie op. 6, „Flagellantenzug" op. 9, 1 Violinkonzert op. 10, 1 Cellokonzert, Lieder u. a.

Blied, Jakob, geb. 16. 3. 1844 in Brühl a. Rh., gest. 14. 1. 1884. Komponist von Salon- u. Uebungsstücken für Pianoforte. Violinschule, Orgel- und Gesangskompositionen rc., musikalische Aufsätze.

Bloch, Georg, geb. 2. 11. 1847 in Breslau, gest. 11. 2. 1910 in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Dirigent des Blochschen Gesangvereins. Komponist von Vokalsachen.

Blockx, Jan, geb. 25. 1. 1851 in Antwerpen. Wirkt dort als Direktor des Konservatoriums. Dirigent. Komponist von Opern, Chor- u. Orchesterwerken usw.

Blodeck, Wilh., geb. 14. 10. 1834 in Prag, gest. 1874 daselbst. Flötenvirtuos und Pianist, Lehrer am Konservatorium Prag, Komponist.

Blow, John, Dr., geb. 1618 in North Collingham, gest. 1. 10. 1708. Organist und Kirchenkomponist.

Blum, Carl, geb. 1785 in Berlin, gest. 2. 7. 1844. Sänger, Schriftsteller, Komponist.

Blumenfeld, Felix, geb. 19. 4. 1863, lebt in Petersburg. Pianist und Komponist. (Klavierstücke, Lieder rc.)

Blumenstengel, Albrecht, geb. 7. 1. 1836 in Helmstädt, gest. 17. 6. 1896 in Braunschweig als Herzogl. Konzertmeister a. D. Violinist, Komponist von Violinstücken.

Blumenthal, Josef v., geb. 1. 11. 1782 in Brüssel, gest. 9. 5. 1850 in Wien. Violinvirtuos und Komponist.

Blumenthal, Jakob, geb. 4. 10. 1829 in Hamburg, lebt seit 1848 in London. Pianist und Komponist brillanter Salonstücke.

Blumenthal, Paul, geb. 1843 in Steinau a. O. Musikdirektor in Frankfurt a. O. Organist, Komponist.

Blumner, Martin, geb. 21. 11. 1827 in Fürstenberg (Mecklenburg), gest. 15. 11. 1901 in Berlin, Komponist, Lehrer und langjähriger Leiter der Berliner Singakademie.

Boccherini, Luigi, geb. 19. 2. 1743 in Lucca, gest. 28. 5. 1805 in Madrid. Hervorragend produktiver ital. Instrumental-Komponist. Talentvoller Violoncellist, Kapellmeister in verschiedenen Stellungen.

Bochsa, Rob. Nic. Karl, geb. 9. 8. 1789 in Montmedy, gest. 6. 1. 1856 in Sidney (Australien), Harfenvirtuos, Komponist.

Bocklet, Karl Maria v., geb. 1801 in Prag, gest. 15. 7. 1881 in Wien. Klaviervirtuos.

Bockmühl, Rob. Emil, geb. 1820 in Frankfurt a. M., gest. 3. 11. 1881. Begabter Dilettant. Violoncellvirtuos u. Komponist für sein Instrument.

Bode, Joh. Joach. Christoph, geb. 16. 1. 1730 in Barum (Braunschweig), gest. 13. 12. 1793 in Weimar. Schrieb Instrumentalkompositionen.

Boehe, Ernst, s. T. d. G.

Bödecker, Louis, Professor, geb. 1845 in Hamburg, gest. 5. 6. 1899 daselbst. Komponist und Musikschriftsteller.

Böhm, Theobald, geb. 9. 4. 1794 in München, gest. 25. 11. 1881 daselbst. Flötenvirtuose, Erfinder einer neuen Flötenkonstruktion. Schrieb viele Stücke für sein Instrument.

Böhm, Josef, geb. 4. 3. 1795 in Budapest, gest. 28. 3. 1876 in Wien. Violinist und Komponist. Ernst, Joachim, Singer, Rappoldi u. a. sind Schüler von B.

Böhme, August Jul. Ferdinand, geb. 4. 2. 1815 in Gandersheim, gest. 30. 5. 1883. Komponist, Violinist, Dirigent.

Böhme, Franz Magnus, Professor, geb. 11. 3. 1827 in Willerstedt bei Weimar. Theoretiker und Musikhistoriker. Verdienstvoller Forscher auf dem Gebiet des Volksliedes. Gest. 18. 10. 1898 in Dresden.

Böhmer, Karl Herm. Ehrenfried, geb. 6. 11. 1799 in Haag, gest. 19. 7. 1884. Violinist, Komponist gehaltvoller Instrumental- und Vokalkompositionen.

Böhner, Johann Ludwig, geb. 18. 1. 1787 in Töttelstädt, gest. 28. 3. 1860 in Gotha. Pianist, Orgelspieler, Komponist von Talent.

Boetel, Heinr., s. T. d. G.

Bohm, Karl, Professor, geb. 11. 9. 1844 in Berlin, lebt daselbst. Pianist. Schrieb Salonkompositionen, auch ernstere Werke.

Bohn, Emil, Professor Dr., geb. 14. 1. 1839 in Bielau (Schlesien). Dirigent des nach ihm genannten Gesangvereins in Breslau und des Universitätsgesangvereins. Organist, Gesanglehrer, Musikkritiker, Schriftsteller. Starb 4. 7. 1909 in Breslau.

Bohrer, Anton, geb. 1783 in München, gest. 1852 in Hannover. Violinvirtuos, Komponist.

Bohrer, Sophie (Tochter des vorigen), geb. 1828, gest. 1849. Bedeutende Pianistin.

Bohrer, Maximilian, geb. 1793 in München, gest. 1867 in Stuttgart als Hofkonzertmeister. Violoncell-Virtuos, Komponist von Solostücken für Cello u. a.

Boieldieu, François Adrien, geb. 15. 12. 1775 in Rouen, gest. 8. 10. 1834 auf seinem Gut Jarcy b. Grosbois. War Direktor des Pariser Konservatoriums. Opernkomponist („Calife de Bagdad", „Jean de Paris", „La Dame blanche" u. a.).

Boieldieu, Adrien (Sohn des vorigen), geb. 1816 in Paris, gest. 1883. Komponist von Opern, Romanzen rc.

Boisselot, Xavier, geb. 3. 12. 1811 in Montpellier, gest. 6. 5. 1893 in Paris. Opernkomponist.

Boito, Arrigo, s. T. d. G.

B

Bolck, Oskar, geb. 4. 8. 1839 in Hohenstein (Ostpreußen), gest. 2. 5. 1888 in Bremen. Komponist, Kapellmeister.

Bomtempo, Joao D., portugiesischer Tonkünstler, geb. 1775 in Lissabon, gest. 1842 in London. Komponist, Klaviervirtuose.

Bonawitz, Joh. Heinz (auch Bonewitz), geb. 4. 12. 1839 in Dürckheim a. Rh., lebt in London. Trefflicher Pianist, Komponist und Dirigent. Schrieb Opern, Kammermusikwerke u. a.

Bononcini, Giovanni Battista, geb. 1672 in Modena. Todesjahr unbekannt. Seinerzeit berühmter Opernkomponist. 1716 kam er als Kapellmeister nach London u. trat als Rival Händels auf. B. schrieb eine große Anzahl Opern.

Boom, Jan van, geb. 15. 10. 1807 in Utrecht, gest. 1872 in Stockholm. Pianist und Komponist.

Borchers, Gustav, s. T. d. G.

Borde, Jan Benjamin de la (Laborde), geb. 5. 9. 1734 in Paris, gest. 22. 7. 1795. Komponist, Musikschriftsteller.

Bordogni, Marco, geb. 1789 in Gazzanigo (Bergamo), gest. 31. 7. 1856 in Paris. Gesanglehrer. Seit 1819 Professor am Konservatorium Paris. Schrieb Solfeggien für Gesang.

Bornhardt, Joh. Heinr. Karl, geb. 19. 3. 1774 in Braunschweig, gest. 19. 4. 1844. Klavier- und Guitarrevirtuos, Komponist.

Borodin, Alex., geb. 12. 11. 1834 in Petersburg, gest. 24. 2. 1887. Arzt mit vortrefflicher musikalischer Bildung. Komponist von Symphonien, symphonischen Dichtungen, Kammermusikwerken. Eine Oper „Fürst Igor“ wurde 1890 in Petersburg aufgeführt.

Bortniansky, Dimitri, Stefanowitsch, geb. 1751 in Gluchow (Ukraine), gest. 9. 10. 1825 in Petersburg. Bedeutender russischer Kirchenkomponist, Kaiserl. Kapellmeister. Schrieb auch weltliche Werke.

Borwick, Leonard, s. T. d. G.

Bos, Coenr., s. T. d. G.

Bosetti, Hermine, s. T. d. G.

Bossi, M. Enrico, s. T. d. G.

Bott, Jean Josef, 9. 3. 1826 in Kassel, gest. 30. 4. 1895 in New York. Komponist, Violinist, Kapellmeister.

Bottesini, Giovanni, geb. 24. 12. 1823 in Crema (Lombardei), gest. 7. 7. 1889 in Parma. Kontrabaßvirtuos, Komponist, Kapellmeister.

Boucher, (Bonaparte) Alex. Jean, geb. 11. 4. 1770 in Paris, gest. 29. 12. 1861 in Paris. Violinvirtuos. Gab zwei Violinkonzerte heraus.

Bournonville, August, geb. 21. 8. 1805 in Kopenhagen, gest. 30. 11. 1879. Ballettkomponist und Tänzer.

Bousquet, Georges, geb. 12. 3. 1818 in Perpignan, gest. 15. 6. 1854 zu St. Cloud. Begabter französischer Komponist. Schrieb einige Opern. War Kapellmeister der Nationaloper und anderer Bühnen. Auch als Kritiker tätig.

Bovy-Lisberg, Karl, geb. 1821 in Genf, gest. 15. 2. 1873 daselbst. Pianist und Komponist, Musiklehrer.

Boyce, William, geb. 1710 in London, gest. 7. 2. 1779. Organist an verschiedenen Kirchen, Komponist in königlichen Diensten. Leitete mehrere Musikfeste. Schrieb Kirchen- und Theatermusiken, Orchester- und Kammermusikwerke.

Bradsky, Wenzel Theodor, geb. 17. 1. 1833 in Rakonitz (Böhmen), gest. 9. 8. 1881. Musiklehrer und Komponist von Opern, Liedern u. a. Seit 1874 „Hofkomponist“ in Berlin.

Braga, Gaetano, geb. 9. 6. 1829 in Giulianova (Abruzzen), lebt in Florenz. Violoncellvirtuos und Opernkomponist. Kompositionen für Cello. Schrieb auch Cellostücke, Lieder. Sehr bekannt ist „Der Engel Lied“ für Gesang mit Instrumentalbegleitung.

Braham, John, geb. 1774 in London, gest. 17. 2. 1856 in London. Berühmter Sänger.

Brahms, Johannes, geb. 7. 5. 1833 in Hamburg, gest. 3. 4. 1897 in Wien.

Brah-Müller, Gustav, geb. 7. 10. 1839 in Kritschen b. Oels (Schlesien), gest. 1. 11. 1878 in Berlin. Musiklehrer, Musikschriftsteller. Komponierte Klavierstücke, Lieder, Operetten u. a.

Brambach, Carl Jos., geb. 14. 7. 1833 in Bonn, gest. 1901. Komponist. Schrieb Chorwerke mit Soli und Orchester, Chorlieder, Kammermusik, Klavierwerke u. a.

Brancaccio, Antonio, geb. 1813 in Neapel, gest. 1846 daselbst. Ital. Opernkomponist.

Brandeis, Friedr., geb. 1832 in Wien, lebt in New York. Pianist. Komponierte Klavierstücke, Lieder u. a.

Brandes, Emma (Frau Prof. Englmann, Utrecht), geb. 20. 1. 1854 in Schwerin. Klaviervirtuosin.

Brandt, Marianne, s. T. d. G.

Brassin, Gerhard, geb. 10. 6. 1844 in Aachen. Violinist. Komponierte gehaltvolle Stücke für sein Instrument.

Brassin, Leopold, geb. 28. 5. 1843 in Straßburg (Elsaß), gest. 1890 in Konstantinopel. Hofpianist in Koburg. War Lehrer an Musikschulen in Bern, Petersburg 2c.

Brassin, Louis, geb. 24. 6. 1840 in Aachen, gest. 17. 5. 1884 in Petersburg, Bruder von Gerhard Brassin. Ausgezeichneter Pianist und Klavierkomponist, Lehrer an verschiedenen Konservatorien.

Bratsch, Joh. Georg, geb. 18. 2. 1817 in Zell, gest. 30. 9. 1887 in Aschaffenburg. Violinspieler, Violoncellist, Direktor der Musikschule Würzburg. Schrieb Chöre, Lieder, geistl. Musik u. a.

Braunfels, Walter, s. T. d. G.

Brava, Franz Max, geb. 5. 2. 1845 in Prag, seit 1868 Musikdirektor in Carlstadt. Pianist, Dirigent, Komponist von Klavier- und Vokalkompositionen u. a.

B

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

B

Brecher, Gustav, s. T. d. G.
Bree, Joh. Bernh. van, geb. 29. 1. 1801 in Amsterdam, gest. 14. 2. 1857 dortselbst als Direktor der Musikschule des Vereins zur Beförderung der Tonkunst. Komponist. Dirigent.
Breidenstein, Heinr. Karl, Professor Dr., geb. 28. 2. 1796 in Steinau (Hessen), gest. 13. 7. 1876. Seit 1825 Universitätsmusikdirektor in Bonn. Dichter von Kreutzers: „Was schimmert dort auf dem Berge."
Breitner, Lud., s. T. d. G.
Brema, Marie, s. T. d. G.
Brendel, Karl Franz, Dr., geb. 26. 11. 1811 in Stolberg am Harz, gest. 25. 11. 1868 in Leipzig. Lehrer der Musikgeschichte am Konservatorium daselbst. 1844 Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" 2c. Musikhistoriker. Schrieb: „Geschichte der Musik"; „Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft".
Brenner, Ludw. von, geb. 19. 9. 1833 in Leipzig, gest. 9. 2. 1902 in Berlin. Professor der Kompositionslehre, Orchesterdirigent. Komponist kirchlicher und weltlicher Musik.
Breslaur, Emil, Professor, geb. 29. 5. 1836 zu Kottbus, gest. 28. 7. 1899 in Berlin, verdienter Pädagoge, Direktor des von ihm gegründeten Berliner Konservatoriums und Klavierlehrerseminars. Redakt. der Musikzeitung „Der Klavierlehrer". Gab Klavierunterrichtswerke heraus, ist Verfasser eines „Musiklexikons", einer „Melodiebildungslehre" usw.
Breton, Tomàs, s. T. d. G.
Breuer, Hans, s. T. d. G.
Breunung, Ferd., geb. 2. 3. 1830 in Brotterode (Thür.), gest. 22. 9. 1883 als städt. Musikdirektor zu Aachen. Pianist.
Briccialdi, Jul., geb. 1. 3. 1818 in Terni (Kirchenstaat), gest. 1881 in Florenz. Flötenvirtuos, Komponist für Flöte.
Bridge, John Frederik, Dr. mus., geb. 5. 12. 1844 in Oldbury (Worcest.). Organist in Oxford. Komponierte Vokal- u. Instrumentalwerke. Gab theoretische Schriften heraus.
Briesemeister, Dr. Otto, geb. 1865 in Arnswalde, gest. 16. 6. 1910 in Berlin, Tenorist, vorbildlicher Loge der Bayreuther Festspiele. Als intelligentester Vertreter dieser Partie gastierte der Künstler an fast allen bedeutenden Bühnen.
Brink, Jules ten, geb. 1838 in Amsterdam, gest. 1889 in Paris. Komponist von Orchesterwerken u. a.
Brißler, Fried. Ferd., geb. 13. 6. 1818 in Insterburg, gest. 6. 8. 1894 in Berlin. Pianist und hervorragender Bearbeiter von Klavierauszügen.
Bristow, George, geb. 1825 in New York, gest. 1898 daselbst. Dirigent, Musiklehrer, Komponist.
Brixi, Fr. Xav., geb. 1732 in Prag, gest. 4. 10. 1771 dortselbst. Domkapellmeister, Kirchenkomponist.
Brod, Henry, geb. 4. 8. 1801 in Paris, gest. 6. 4. 1839 daselbst. Oboevirtuos, Komponist für sein Instrument, schrieb auch eine Oboenschule.
Brode, Max, s. T. d. G.
Brodsky, Adolf, s. T. d. G.
Bronsart, Hans von, s. T. d. G.
Bronsart, Ingeborg, s. T. d. G.
Broschi, Carlo, gen. Farinelli, geb. 24. 1. 1705 in Andria oder Neapel, gest. 15. 7. 1782 in Bologna. Weltberühmter Sänger. (Kastrat.)
Brosig, Moritz, geb. 15. 10. 1815 in Fuchswinkel (Schlesien), gest. 24. 1. 1887. Kgl. Musikdirektor, Domkapellmeister, Dozent am akademischen Institut für Kirchenmusik in Breslau. Komponist, Theoretiker.
Brossard, Seb. de, geb. 1660, gest. 1730 in Meaux. Kapellmeister, Komponist.
Brown, T. J., Bordonel, geb. 1868 in Dublin, Organist an der Kirche St. Nicholas in Liverpool. Engl. Kirchenkomponist. Schrieb mehrere Messen, Psalmen u. a.
Bruch, Max, Dr., s. T. d. G.
Bruck, Arnold van, gest. 1545 in Wien. Bedeutender Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts. Kapellmeister.
Bruckner, Anton, geb. 4. 9. 1824 in Ansfelden (Oberösterreich), gest. 11. 10. 1896 in Wien. Genialer Komponist (Symphoniker), Domorganist, Lektor an der k. k. Universität, Prof. am Konservatorium in Wien. Schrieb 9 Symphonien (die letzte nur in 3 Sätzen vollendet), 3 große Messen, 1 Tedeum, den 150. Psalm (für Soli, Chor und Orchester), Männerchorwerke und gemischte Chöre, 1 Streichquintett, viele Kirchenstücke.
Brückler, Hugo, geb. 18. 2. 1845 in Dresden, gest. 4. 10. 1871 daselbst. Begabter Liederkomponist.
Brückner, Oscar, s. T. d. G.
Brüll, Ignaz, geb. 7. 11. 1846 in Proßnitz (Mähren), gest. 17. 9. 1907 in Wien. Pianist und Komponist von Symphonien, Ouvertüren, Instrumentalkonzerten, Kammermusik, vielen Klavierstücken. Unter seinen fünf Opern erfreut sich die Spieloper „Das goldene Kreuz" noch andauernden Erfolges.
Brümel, Antoine (16. Jahrh.). Berühmter niederländischer Kontrapunktist.
Bruneau, Alfred, s. T. d. G.
Bruni, Antonio Bartolommeo, geb. 2. 2. 1759 in Coni, gest. 1823 daselbst. Violinvirtuose. Seine Etüden und Violinduette sind als Lehrmaterial geschätzt.
Brunner, Christ. Traugott, geb. 12. 12. 1792 in Brunlos b. Stolberg, gest. 14. 4. 1874 in Chemnitz. Schrieb viele Klaviersachen für Anfänger. Organist.
Bruyck, Karl Debrois von, geb. 14. 3. 1828 in Brünn, gest. 1902. Musikschriftsteller und Komponist. Veröffentlichte u. a. „Technische und ästhetische Analyse des wohltemperierten Klaviers".
Buck, Dudley, geb. 10. 3. 1839 in Hartfort (Connecticut), Organist in

B

Brooklyn. Komponierte Kirchen- und Orgelmusik 2c.
Büchner, Emil, geb. 25. 12. 1826 in Osterfeld, gest. 9. 6. 1908 in Erfurt. Ehemaliger Meiningenscher Hofkapellmeister, Komponist von Opern, Kantaten, Ouvertüren u. a.
Bülow, Hans Guido v., geb. 8. 1. 1830 in Dresden, gest. 12. 2. 1894 in Kairo. Genialer Pianist und Dirigent von hervorragendster Bedeutung, geistreicher Musikschriftsteller und Komponist.
Bürgel, Constantin, geb. 24. 6. 1837 in Liebau (Schlesien), gest. 1. 6. 1909 in Breslau, komponierte Kammermusik- und Orchesterwerke.
Bull, John, Dr., geb. 1563 in Sommersetshire, gest. 12. 3. 1628 in Antwerpen. Hoforganist Jakobs I., Prof. der Musik am Gresham College, Organist in Antwerpen.
Bull, Bornemann Ole, geb. 5. 2. 1810 in Bergen (Norwegen), gest. 17. 8. 1880 in Bergen. Violinvirtuose.
Bulß, Paul, geb. 19. 12. 1849 in Birkholz (Priegnitz), gest. März 1902 in Ungarn, Bühnensänger (Bariton).
Bulthaupt, Heinrich, geb. 26. 10. 1849 in Bremen, gest. 21. 8. 1905 daselbst. Schriftsteller, Dichter und Dramaturg. Schrieb die Texte zu verschiedenen Chorwerken von Max Bruch („Achilleus", „Odysseus", „Das Feuerkreuz") und Vierling, zu der geistl. Oper „Christus" von Rubinstein, zu „Kain" von d'Albert. Veröffentlichte auch eine Biographie des Balladenmeisters Karl Löwe.
Bungert, August, s. T. d. G.
Buonamici, Giuseppe, geb. 12. 2. 1846 in Florenz. Dirigent daselbst, ausgezeichneter Pianist. Komponist.
Buonomo, Alfonso, geb. 1830, gest. 1908 in Neapel, Komponist komischer Opern.
Buononcini (Bononcini), Giovanni Battista, geb. 1660 in Modena, lebte noch 1733 in Paris, Todesjahr unbekannt. Opernkomponist.
Burchard, Karl, geb. 1820 in Hamburg, gest. 12. 2. 1896 in Dresden. Machte viele Arrangements klassischer Werke zu 2 und 4 Händen für Klavier.
Burgmüller, Frédérik Jean, geb. 1806 in Regensburg, gest. 1874 in Beaulieu (Frankreich). Komponist leichter Klaviersachen.
Burgmüller, Norbert, geb. 8. 1. 1810 in Düsseldorf, gest. 7. 5. 1836 in Aachen. Bruder des vorigen. Talentierter Komponist und Pianist.
Burgstaller, Alois, s. T. d. G.
Burmester, Willy, s. T. d. G.
Burney, Karl, Dr., geb. 7. 4. 1726 in Shrewsbury, gest. 12. 4. 1814. Musikhistoriker, Komponist, Organist.
Burrian, Karl, s. T. d. G.
Busi, Giuseppe, geb. 1808 zu Bologna, gest. 14. 3. 1871 daselbst. War Lehrer am Konservatorium. Schrieb Kirchenmusik.
Busi, Alessandro, Sohn des vorigen, geb. 28. 9. 1833 zu Bologna, gest. 8. 7. 1895 daselbst, war Nachfolger seines Vaters als Lehrer am Konservatorium. Komponist.
Busnois, Antoine, starb 1481. Kapellsänger Karls des Kühnen, gehört zu den ersten bedeutenden Kontrapunktisten der niederländischen Schule.
Busoni, F. B., s. T. d. G.
Busschop, Jules, geb. 10. 9. 1810 in Paris, gest. 10. 2. 1896 in Brügge. Komponist.
Bußler, Ludwig, geb. 26. 11. 1838 in Berlin, gest. ebenda 12. 1. 1900, namhafter Theoretiker und Musikschriftsteller.
Bußmeyer, Hugo, geb. 26. 2. 1842 in Braunschweig. Lebt in New York. Pianist. Veröffentlichte einige Klavierwerke u. a.
Bußmeyer, Hans, geb. 29. 3. 1853 in Braunschweig, Pianist, Direktor der Kgl. Akademie der Tonkunst in München. Schrieb ein Klavierkonzert, Klavierstücke, Männerchöre u. a.
Buths, Julius, s. T. d. G.
Buxtehude, Dietrich, geb. 1635 in Helsingör (Dänemark), gest. 9. 5. 1707 als Organist der Marienkirche in Lübeck. Orgelvirtuose, Kontrapunktist und Komponist von hoher Bedeutung.
Byrd (Bird), William, geb. 1538 in London, gest. 4. 7. 1623. Berühmter Organist und einer der bedeutendsten engl. Komponisten. Schrieb geistl. und weltl. Vokalmusik, sowie Orgel- u. Klavierstücke.

Caballero, Manuel Fernandez, geb. 14. 3. 1835 in Murcia. Spanischer Operettenkomponist.
Cabisius, Julius, geb. 15. 10. 1841 in Halle, gest. 3. 4. 1898 in Stuttgart. Violoncellvirtuos.
Caccini, Giulio, geb. 1550 in Rom, gest. 1615 in Florenz. Sänger und Komponist. Mitbegründer des heutigen Musikstils und der Oper.
Cadaux, Justin, geb. 13. 4. 1813 in Alby (Tarn), gest. 8. 11. 1874 in Paris. Komponist komischer Opern.
Caffarelli, geb. 16. 4. 1703 in Bari, gest. 30. 11. 1783 in S. Dorato bei Neapel. Berühmter Kastrat.
Cagnoni, Antonio, geb. 1828 in Godiasco, gest. 1896 in Bergamo. Kapellmeister und Komponist vieler Opern.
Cahier, Sara Jane (Madame Charles), s. T. d. G.
Cahnbley-Hinken, Tilly, s. T. d. G.
Caldara, Antonio, geb. 1678 in Venedig, gest. 18. 12. 1736 in Wien. (?) War Kais. Kapellmeister in Wien. Als Komponist s. Z. berühmt. Schrieb zahlreiche Opern und Oratorien 2c.
Call, Leonhard von, geb. 1779, lebte und starb in Wien 1815. Komponist.
Callcott, John Wall, geb. 20. 11. 1766

in Kensington, gest. 15. 5. 1821. Komponist von kirchlichen Werken.

Calsabigi, Romiero da, geb. 1715 in Livorno, gest. 1795 in Neapel. Dichtete für Gluck Operntexte.

Calvé, Emma, s. T. d. G.

Calvisius (eigentlich Kalwitz), Sethus, geb. 21. 2. 1556 in Gorschleben in Thüringen, gest. 24. 11. 1615 als Kantor der Thomasschule in Leipzig. Theoretiker und Kirchenkomponist.

Cambert, Robert, geb. 1628 in Paris, gest. 1677 in London als Kapellmeister Karls II. Schöpfer der franz. Nationaloper.

Cambini, Giov. Gius., geb. 1746 in Livorno, gest. 1825 in Paris. Violinist, Theaterkapellmeister und Komponist von 60 Symphonien, 144 Streichquartetten u. a. Werken.

Campagnoli, Bartolomeo, geb. 10. 9. 1751 in Cento bei Bologna, gest. 6. 11. 1827 zu Neustrelitz als Hofkapellmeister. Geiger. Schrieb Violinstücke u. a.

Campana, Fabio, geb. 1819 in Livorno, gest. 1882 in London. Ital. Opernkomponist.

Campenhout, François van, geb. 1779 in Brüssel, gest. 24. 4. 1848 daselbst als Direktor der kgl. Kapelle. Sänger und Komponist des belg. Nationalgesanges „La Brabanconne". (Opern, Messen u. anderes.)

Campra, André, geb. 4. 12. 1660 in Aix (Provence), gest. 29. 7. 1744 in Versailles als Kgl. Kapellmeister. Der bedeutendste franz. Opernkomponist neben Lully u. Rameau. Schrieb auch Kirchenmusiken.

Camps y Soler, Oscar, geb. 21. 11. 1837 in Alexandrien. Klaviervirtuos in Madrid. Komponist und Theoretiker.

Cannabich, Christian, geb. 1731 in Mannheim, gest. 1798 in Frankfurt a. M. Kapellmeister der von ihm ausgezeichnet geschulten Mannheimer Kapelle. Komponist.

Canthal, Aug. M., geb. 1804 in Hamburg, gest. 31. 12. 1881. Flötist. Musikdirektor am Stadttheater in Hamburg. Komponist von Opern u. a.

Capoul, Josef Amadée Victor, geb. 27. 2. 1839 in Toulouse. Bedeutender franz. Opernsänger (Tenor).

Carafa, Michele, Fürst v. Colobrano, geb. 17. 11. 1787 in Neapel, gest. 26. 7. 1872. Mitglied der Pariser Akademie u. Professor am Konservatorium. Opernkomponist. Schrieb auch kirchliche Werke.

Carcassi, Matteo, geb. um 1792, gest. 16. 1. 1853 in Paris. Guitarrevirtuos und Komponist.

Carey, Henry, Dr., geb. 1696, gest. 4. 10. 1743 in London. Dichter u. Komponist von God save the King. Schrieb Operetten, Balladen, Liederspiele u. a.

Carissimi, Giacomo, geb. um 1604 in Marino (Italien), gest. 1674 in Rom. Kapellmeister, berühmter Komponist und Musikreformator. Belebte das Rezitativ und gestaltete die Instrumentalbegleitung aus. Scarlatti ist Schüler von C.

Carnicer, Ramon, geb. 24. 10. 1789 in Tarrega in Katalonien, gest. 17. 3. 1855 als Professor am Konservatorium in Madrid. Komponierte Opern, Symphonien u. anderes.

Caron, Firmin, hervorragender Kontrapunktist des 15. Jahrhunderts.

Carreño, Teresa, s. T. d. G.

Carter, Thomas, geb. um 1735 in Dublin, gest. 1804. Komponist von Opern, Klavierstücken und Volksliedern.

Cartier, Jean Baptiste, geb. 1765 in Avignon, gest. 1841 in Paris. Violinvirtuos. Schrieb außer Vortragsstücken für sein Instrument auch eine treffliche Violinschule „L'art du Violon".

Carulli, Ferd., geb. 10. 2. 1770 in Neapel, gest. 1841 in Paris als geschätzter Guitarrenvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Caruso, der phänomenalste lebende Tenor Italiens.

Carvalho, Caroline Felix-Miolan, geb. 31. 12. 1827 in Marseille, gest. 10. 7. 1895 auf ihrem Schloß bei Dieppe. Bedeutende franz. Bühnensängerin (Sopran).

Casadesus, Henri, s. T. d. G.

Casamorata, Louis Ferd., geb. 1807 in Würzburg von ital. Eltern, gest. 24. 9. 1881 in Florenz als Direktor des Kgl. Musikinstituts. Komponist von Vokal- und Instrumentalwerken. Schrieb musikalische Lehrbücher und war auch sonst musikalisch und literarisch tätig.

Casper, Ferdinand, geb. 1828 in Hochbetsch bei Brüx, gest. 1911 in Graz. Von 1851 bis 1896 Konzertmeister und Violinlehrer beim Steiermärkischen Musikverein. Von seinen Schülern seien Richard Sahla, Marie Soldat-Roeger, Gabriele Wietrowetz genannt.

Castelli, Ignaz Franz, geb. 6. 3. 1781 in Wien, gest. daselbst 5. 2. 1862. Dichter von Operntexten und Uebersetzer ausländischer Opern.

Castillon de St. Victor, Alexis, Vicomte de, geb. 1829, gest. 5. 3. 1873 in Paris. Veröffentl. Kammermusikwerke, Pianofortestücke, Orchesterwerke, Lieder u. a.

Catalani, Angelica, geb. 1779 (?) in Sinigaglia, gest. 12. 6. 1849 in Paris. Berühmte Sängerin.

Catel, Carl Simon, geb. 13. 6. 1773 in l'Aigle (Waadtland), gest. 29. 11. 1830 in Paris als Professor am Pariser Konservatorium. Komponist. Verfaßte eine „Harmonielehre".

Catelani, Angelo, geb. 30. 3. 1811 in Guastalla, gest. 5. 9. 1866 in Modena. Kapellmeister, Opernkomponist und verdienter Musikhistoriker.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart"

C

Catenhusen, Ernst, geb. 1833 in Ratzeburg. Lebt in Amerika. Orchesterdirigent und Komponist.

Cavaillé-Col, Aristide, geb. 1811 in Montpellier. Orgelbauer in Paris. Verdienter Verbesserer dieses Instrumentes. Starb 1899.

Cavalieri, Emilio del, geb. um 1550 in Rom, gest. zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Komponist. Komponierte Werke, die als erste Vorläufer des modernen Musikstiles angesehen werden, insofern als C. dem melodischen Element den Vorrang einräumte vor der kontrapunktischen Gelehrsamkeit.

Cavalli, Francesco (eigentlich Caletti-Bruni), geb. um 1600 in Crema (oder Venedig), gest. 1676 als Kapellmeister an San Marco in Venedig. Kirchen- und Opernkomponist von Bedeutung.

Cavallo, Johann Nepomuk, geb. 5. 5. 1840 in München. Komponist und Dirigent. Lebt in München.

Cavos, Caterino, geb. 1775 in Venedig, gest. 28. 4. 1840 in St. Petersburg. Kapellmeister und Komponist einer Anzahl russ. und ital. Opern.

Cellier, Alfred, geb. 1. 4. 1844 in Hackney (London), gest. 28. 12. 1891 in London, Dirigent und Komponist zahlreicher englischer Operetten.

Certon, Pierre, war einer der bedeut. franz. Kontrapunktisten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er lebte in Paris.

Cerveny, V. F., geb. 1819 in Dubec in Böhmen. Lebt in Königgrätz. Erfinderischer, renommierter Metallmusikinstrumenten-Fabrikant.

Cesi, Beniamino, geb. 6. 11. 1845 in Neapel. Pianist und Komponist.

Cesti, Marc Antonio, geb. um 1620 in Arezzo, gest. 1669 in Venedig. Als Kirchen-Kapellmeister und Opernkomponist s. Z. gefeiert.

Chabrier, Emanuel, geb. 18. 1. 1841 in Ambert (Puy de Dôme), gest. 13. 9. 1894 in Paris. Talentvoller Opernkomponist. „Gwendoline“ u. „Briseïs“ (Berlin 1898), sowie seine span. Rhapsodie für Orchester fanden auch in Deutschland großen Beifall.

Challier, Ernst, geb. 9. 7. 1843 in Berlin. Musikalienhändler. Bibliograph u. Lexikograph für Musik.

Chamberlain, Houston Stewart, s. T. d. G.

Chaminade, Cécile, s. T. d. G.

Champein, Stanislas de, geb. 19. 11. 1753 in Marseille, seit 1770 in Paris, gest. 19. 9. 1830 daselbst. Kirchen- und Opernkomponist.

Charpentier, Gustave, s. T. d. G.

Chavanne, J., s. T. d. G.

Chelard, André Hippolyte Jean Bapt. geb. 1. 2. 1789 in Paris, gest. 12. 2. 1861 in Weimar. War als Kapellmeister in München, Paris und London, zuletzt noch neben Liszt in Weimar tätig. Opernkomponist.

Cherubini, Luigi Maria Carlo Zenobio Salvatore, geb. 14. 9. 1760 in Florenz, gest. 15. 3. 1842. Bedeutender Meister sowohl als Opern- wie Kirchenkomponist. Der heutigen Generation ist Ch. vornehmlich noch durch seine in Konzerten gespielten Opernouvertüren, seine Streichquartette und durch sein herrliches Requiem in C-moll bekannt.

Chopin, Frédéric François, geb. 22. 2. 1810 in Zelazowa Wola bei Warschau, gest. 17. 10. 1849 in Paris. Komponist und Klaviervirtuose. Auf dem Gebiet der Klavierkomposition eine der poesievollsten Naturen, der es wie kaum einem anderen Tondichter gelang, musikalischen Gehalt und höchst wirkungsvollen Klaviersatz zu vereinigen.

Chorley, Henry, geb. 15. 12. 1808 in Blackley-Horst (Lancashire), gest. 16. 2. 1872. Musikschriftsteller. Librettist.

Choron, Alex. Etienne, geb. 21. 10. 1772 in Caen, gest. 29. 6. 1834. Bedeutender französ. Musiktheoretiker.

Chotek, Franz Xaver, geb. 22. 10. 1800 in Liebisch (Mähren), gest. 5. 5. 1852 in Wien. Komponist und Musiklehrer.

Chouquet, Adolphe Gust., geb. 16. 4. 1819 in Havre, gest. 30. 1. 1886 in Paris. Französ. Musikschriftsteller.

Christiani, Adolf Friedr., geb. 8. 3. 1836 in Kassel, gest. 10. 2. 1885 in Elisabeth U. S. A. Leiter einer Musikschule. Verfasser einer von Dr. H. Riemann übersetzten Schrift: „Das Verständnis im Klavierspiel“.

Chrysander, Friedr., geb. 8. 7. 1826 in Lübtheen (Mecklenburg), gest. 3. 9. 1901 in Bergedorf, berühmter Händelforscher und -biograph.

Chwatal, Franz Xaver, geb. 19. 6. 1808 in Rumburg (Böhmen), gest. 24. 6. 1879 im Soolbad Elmen. Komponist von Salonstücken 2c.

Ciardi, Karl, geb. 29. 6. 1818 in Florenz, gest. 24. 6. 1877. Flötenvirtuos, Professor am Konservatorium in Petersburg.

Cifra, Antonio, geb. 1575, gest. 1638 in Loreto. Römischer Kirchenkomponist. Kapellmeister.

Cimarosa, Domenico, geb. 17. 12. 1749 in Auversa (Neapel), gest. 11. 1. 1801 in Venedig. Einst gefeierter Opernkomponist und Kapellmeister, schrieb über 80 Opern. „Die heimliche Ehe“ wird in jetziger Zeit noch hin und wieder aufgeführt.

Clapisson, Antonio Louis, geb. 15. 9. 1808 in Neapel, gest. 19. 3. 1866 in Paris als Professor am Konservatorium daselbst. Opernkomponist.

Clari, Giovanni Carlo Maria, geb. 1669 in Pisa, gest. 1745. Kapellmeister und Komponist. Kirchenwerke.

Clark, Jeremias, geb. 1670 in London, gest. 1707. Englischer Komponist und Organist.

C

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

Clarke, John (Cl. Withfield), geb. 13. 12. 1770 in Gloucester, gest. 22. 2. 1836 als Dr. der Musik und Professor der Musik an der Universität Cambridge. Organist, Komponist.

Clasing, Joh. Heinr., geb. 1799 in Hamburg, gest. 8. 2. 1829. Komponist von Opern, Oratorien u. a.

Claudius, Otto, geb. 1793 in Kamenz (Sachsen), gest. 3. 8. 1877 in Naumburg. Komponist. Kirchenmusik, Opern, Lieder u. a.

Claussen, Wilh., geb. 1843 in Mecklenburg-Schwerin. Talentvoller, leider sehr früh, 22. 12. 1869 in Schwerin verstorbener Komponist. Von seinen Werken seien hervorgehoben: eine preisgekrönte Ouvertüre, die Kantate „Die Tochter Jephtas", zwei Ouvertüren zu „Othello" und zum „Taucher" von Schiller, sowie verschiedene Klaviersachen und Lieder.

Claus-Szarvady, Wilhelmine, geb. 13. 12. 1834 in Prag, gest. 1. 8. 1882 in Paris. Pianistin.

Clay, Frédérik, geb. 3. 8. 1840 in Paris, gest. 24. 11. 1889 in Oxfordhouse Great Werlow (London). Schrieb eine Anzahl Opern und Operetten.

Clemens (non papa) Jaques. Niederländ. Kirchenkomponist des 16. Jahrhunderts.

Clement, Franz Joseph, geb. 17. 11. 1780 in Wien, gest. 3. 11. 1842. Dirigent und Violonist, komponierte für sein Instrument ꝛc.

Clément, Felix, geb. 13. 1. 1822 in Paris, gest. 23. 1. 1885. Organist, Kapellmeister und Musikforscher.

Clementi, Muzio, geb. 1752 in Rom, gest. 9. 3. 1832 in Evesham (Worcester). Klaviervirtuos, berühmter Lehrer und Komponist. Seine Sonaten und vor allem sein Etüdenwerk „Gradus ad Parnassum" sind ebenso gediegene als unentbehrliche Klavierwerke.

Cocchi, Gioachino, geb. 1720 in Padua, gest. 1807 in Venedig. Komponist von Opern u. a.

Coccia, Carlo, geb. 14. 4. 1782 in Neapel, gest. 13. 4. 1873 in Novara. Produktiver Komponist auf dem Gebiet der Oper und der kirchlichen Musik.

Coccon, Nicolo, geb. 10. 8. 1826 in Venedig, gest. 1903, Kapellmeister an S. Marco, Professor am Liceo Benedetto Marcello, komponierte viele Kirchenwerke, auch 4 Opern u. a.

Coenen, Johannes Meinardus, geb. 28. 1. 1824 im Haag, gest. 1898 in Amsterdam. Kapellmeister und Komponist.

Coenen, Franz, s. T. d. G.

Cohen, Henri, geb. 1808 in Amsterdam, gest. 17. 5. 1880 in Paris. Theoretiker und Komponist.

Cohen, Jules, geb. 2. 11. 1830 in Marseille. Komponist, seit 1870 Lehrer am Konservatorium in Paris für Ensemblegesang. Starb 1901.

Colonna, Giovanni Paolo, geb. 1640 in Brescia, gest. 1695 als Kapellmeister in Bologna. Kirchenkomponist.

Colonne, Edouard, geb. 23. 7. 1838 in Bordeaux, gest. 28. 3. 1910 in Paris. Orchesterdirigent von internationalem Ruf.

Commer, Franz, geb. 23. 1. 1813 in Köln, gest. 17. 8. 1887 in Berlin. Kgl. preuß. Professor und Musikdirektor. Orgelvirtuos und Komponist.

Commettant, Oskar Jean Pierre, geb. 18. 4. 1819 in Bordeaux, gest. 1898 in Montivilliers bei Havre. Komponist und Musikschriftsteller.

Compère, Loyset. Starb am 16. 8. 1518 als Kanonikus der Kathedrale zu St. Quentin. Berühmter niederländischer Kontrapunktiker.

Concone, Giuseppe, geb. 1810 in Turin, gest. Juli 1861 dortselbst. Gesangslehrer. (Solfeggienschule.)

Coninck, Jaques Felix de, geb. 18. 5. 1791 in Antwerpen, gest. 25. 4. 1866 daselbst. Pianist, Dirigent und Komponist.

Conrad, M. G., Dr., geb. 5. 4. 1846 in Gnodstadt bei Würzburg. Musikschriftsteller. Komponierte Orgel-, Klavierstücke u. a.

Conradi, Aug., geb. 27. 6. 1821 in Berlin, gest. 26. 5. 1873 daselbst. Komponist und Kapellmeister.

Consolo, Ernesto, s. T. d. G.

Consolo, Frederigo, geb. 1841 zu Ancona, gest. 1907 in Florenz, schrieb Orchestersuiten, Konzerte für Violine, für Klavier u. a.

Conti, Francesco Bartol., geb. 1681 in Florenz, gest. 1732 in Wien. Seinerzeit angesehener Komponist.

Conti, Carlo, geb. 14. 10. 1797 in Arpino, gest. 10. 7. 1868 in Neapel. Komponist.

Cooke, Thomas Simpson, geb. 1782 in Dublin, gest. 26. 2. 1848 in London. Kapellmeister, Sänger und Gesanglehrer, sowie Komponist.

Coppola, Pietro Antonio, geb. 1793 in Castrogiovanni (Sizilien), gest. 13. 11. 1877 daselbst. Opernkomponist und Theaterkapellmeister.

Corder, Frederick, geb. 26. 1. 1852 in London. Engl. Komponist und Dirigent. Schrieb Opern, Orchesterwerke u. a.

Corelli, Arcangelo, geb. Februar 1653 in Fusignano bei Imola (Bologna), gest. 18. 1. 1713 in Rom. Violinvirtuos und Komponist von Violinwerken, die heute noch sehr gewürdigt werden.

Cornelius, Peter, geb. 24. 12. 1824 in Mainz, gest. 26. 10. 1874 daselbst. Komponist, Dichter und Musikschriftsteller. Hervorragend beanlagter Künstler, dessen Werke sich immer mehr Bahn brechen.

Cornet, Jul., geb. 1793 in St. Candida (Tirol), gest. Oktober 1860 in Berlin. Tenorist, musikal. Schriftsteller. War Direktor des Hamburger Stadttheaters,

der Kgl. Hofbühne in Wien und des Viktoriatheaters in Berlin.

Corrodus, John T., geb. 20. 1. 1836 in Keighley, gest. 1896 in London. Violinvirtuose.

Corsi, Jacopo, geb. um 1560 in Florenz. Mitreformator der italienischen Opernmusik.

Cortot, Alfred, s. T. d. G.

Coßmann, Bernhard, Prof., geb. 17. 5. 1822 in Dessau, gest. 7. 5. 1910 in Frankfurt a. M. Bedeutender Violoncellist und Komponist instruktiver Sachen für sein Instrument.

Costa, Sir Michael, geb. 4. 2. 1810 in Neapel, gest. 29. 4. 1884. Kapellmeister und Hofkonzertdirektor in London. Komponist.

Cotta, Joh., geb. 24. 5. 1794 in Ruhla bei Eisenach, gest. 18. 3. 1868 als Pfarrer in Willerstädt bei Weimar. Komponist von „Was ist des Deutschen Vaterland".

Cottrau, Guillaume Louis, geb. 1797 in Paris, gest. 1847 in Neapel. Populärer Liederkomponist. Einige seiner Melodien verwendete Liszt in Venezia e Napoli.

Couperin, François, geb. 10. 11. 1668 in Paris, gest. 1733 daselbst. Hofkapellorganist und Hofklavierspieler, Komponist zahlreicher Klavierwerke, deren Neuausgabe bei Augener (London) Brahms redigierte.

Courvoisier, Karl, geb. 12. 11. 1846 in Basel, lebt in Liverpool. Violinist, Komponist und Verfasser einer Violinschule, sowie einer Schrift „Die Violintechnik".

Courvoisier, Dr. Walter, geb. 7. 2. 1875 in Riehen. Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München. Komponist (Schüler von Thuille). Schrieb zahlreiche Lieder, Klavierstücke u. a.

Coussemaker, Charles Edmond Henry de, geb. 19. 4. 1805 in Bailleul, gest. Januar 1876 auf Schloß Bourbourg (Departement du Nord). Jurist, Musikforscher und -historiker von Bedeutung.

Cowen, Frederik, s. T. d. G.

Craemer-Schleger, M., s. T. d. G.

Cramer, Joh. Baptist, geb. 24. 2. 1771 in Mannheim, gest. 16. 4. 1858 in London. Klaviervirtuos und Komponist. Die Etüden Cramers behaupten sich durch ihren musikalischen Wert und technische Nützlichkeit noch heute als vortreffliches Studienmaterial. (Bülow und Riemann veranstalten Neuausgaben derselben.)

Cramer, Henry, geb. um 1818, gest. 30. 5. 1877. Potpourris aus Opern, Transskriptionen.

Cramer, Wilhelm, geb. 1745 in Mannheim, gest. 1799 in London. War ein bedeutender Violinspieler.

Cramer, Jos. Hubert, s. T. d. G.

Crescentini, Girolamo, geb. 1769 in Urbania, gest. 24. 4. 1846 in Neapel. Einer der letzten u. berühmtesten ital. Sopransänger (Kastrat) u. ausgezeichneter Gesanglehrer. Veröffentlichte Gesangskompositionen u. Studienwerke.

Cristofori, Bartolomeo (auch Cristofali, Cristofani, Cristofolli), geb. 4. 5. 1655 in Padua, gest. 17. 3. 1731 in Florenz. Erfinder des Hammerklaviers.

Crivelli, Domenico, geb. 1794 in Brescia. Vortrefflicher Sänger, Gesanglehrer. Schrieb eine Oper und gab eine Gesangschule heraus.

Croce, Giovanni dalla, geb. um 1560 in Chioggia bei Venedig, gest. 1609. Kapellmeister und Komponist der venezianischen Schule.

Croes, Henry Jaques de, geb. 1705 in Antwerpen, gest. 1786 in Brüssel, wo er Kapellmeister der Kgl. Kapelle war. Komponist vieler Kirchen- und Instrumentalmusikwerke.

Croft, William, geb. 1677 in Nether Eatington, gest. August 1727 zu London. Organist der Westminsterabtei und geschätzter Kirchenkomponist 2c.

Crotch, William, Dr., geb. 5. 7. 1775 in Norwich, gest. 1847 als Professor an der Universität Oxford und an der Kgl. Akademie in London. Komponist und Organist.

Crueger, Johann, geb. 9. 4. 1598 in Groß-Breesen bei Guben, gest. 23. 2. 1662 in Berlin als Kantor an der Nikolaikirche. Komponist von Choräleu („Nun danket alle Gott", „Jesus meine Zuversicht" u. a.).

Crusell, Heinr. Bernh., geb. 17. 10. 1775 in Nystadt (Finnland), gest. Juli 1838 in Stockholm. Klarinettenvirtuos und Komponist.

Cui, César, s. T. d. G.

Culp, Julia, s. T. d. G.

Curci, Giuseppe, geb. 15. 6. 1808 in Barletta, gest. 5. 8. 1877 daselbst. Komponierte Opern, Kirchenmusiken, Orgelwerke u. a.

Cursch-Bühren, Theodor, geb. 1859 zu Troppau, gest. März 1908 in Leipzig. Männerchorkomponist. Redakteur des „Chorgesang" und Musikreferent.

Curschmann, Karl Friedr., geb. 21. 6. 1805 in Berlin, gest. 24. 8. 1841 in Langenfuhr bei Danzig. Komponist populärer Lieder.

Curti, Franz, geb. 16. 11. 1854 in Kassel, gest. 6. 2. 1898 in Dresden. Opernkomponist. Schrieb auch Orchesterwerke und Vokalsachen.

Cusins, William George, geb. 14. 10. 1833 in London, gest. 31. 8. 1893 in Remonchamps (Engadin). Violinvirtuose, Kapellmeister und Komponist.

Cuzzoni, Francesca, geb. um 1700 in Parma, gest. 1770 zu Bologna. Einst gefeierte Sängerin.

Czerny, Karl, geb. 20. 2. 1791 in Wien, gest. 15. 7. 1857 daselbst. Klavierpädagog und Komponist einer enormen Anzahl von Werken verschiedener Art.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Seine instruktiven Kompositionen bewähren sich noch immer. Der größte aller Pianisten, Franz Liszt, war Czernys Schüler.
Czersky, Alex., s. W. Tschirch.
Czerwinsky, Wilh., geb. 1838 in Wien, lebt in Lemberg. Pianist und Komponist.
Czibulka, Alphons, geb. 14. 5. 1842 in Szepes-Várallya (Ungarn), Militärkapellmeister in Wien, gest. daselbst 27. 10. 1894. Tanzkomponist.

D

Dachs, Josef, geb. 30. 9. 1825 in Regensburg, gest. 5. 6. 1896 als Professor am Konservatorium in Wien. Pianist.
Dalayrac, Nicolas, geb. 1753 in Muret, gest. 27. 11. 1809 in Paris. Ein seiner Zeit sehr beliebter Komponist zahlreicher Bühnenwerke. Zeitgenosse Grétrys.
Dalberg, Joh. Fr. Hugo von, geb. 17. 5. 1752 in Aschaffenburg, starb dort 26. 7. 1812 als Domkapitular. Musikschriftsteller und Tonsetzer.
Dalcroze, Jaques, s. T. d. G.
Dalcroze, Nina, s. T. d. G.
Dalvimare, Martin Pierre, geb. 1770, gest. 1840 in Dreux (Eure-et-Loire). Harfenvirtuose und Komponist für sein Instrument.
Damcke, Berthold, geb. 6. 2. 1812 in Hannover, gest. 12. 2. 1875 in Paris. Klaviervirtuos, Kritiker und routinierter Komponist, Musikdirigent.
Damm, Gustav, siehe Steingräber.
Damoreau-Cinti, Laura, geb. Montalant, geb. 6. 2. 1801 in Paris, gest. 28. 2. 1863. Sängerin (veröffentlichte eine Singschule u. a.).
Damrosch, Leopold, Dr., geb. 22. 10. 1832 in Posen, gest. 15. 2. 1885 in New York. Violinvirtuos, Kapellmeister, Komponist. Ausgezeichneter Dirigent, dessen Wirken für das Musikleben in New York von hoher Bedeutung war. Sein Sohn:
Damrosch, Walther, geb. 30. 1. 1862 in Breslau, wurde sein Nachfolger in der Direktionstätigkeit in New York. Opernkomponist.
Dancla, Jean Bapt. Charles, geb. 25. 12. 1818 in Bagnères de Bigorre, gest. 1907 in Turin. Violinvirtuos, Komponist und berühmter Lehrer des Pariser Konservatoriums.
Danjou, Jean Louis Felix, geb. 21. 6. 1812 in Paris, gest. 4. 3. 1866 in Montpellier. Organist in Paris. Verdienstvoller Musikschriftsteller und Forscher.
Dannreuther, Eduard, geb. 4. 11. 1845 in Straßburg i. E., wirkte bis zu seinem 1905 erfolgten Tode als Pianist, Dirigent, Lehrer und Musikschriftsteller in London („Musical ornamentation"). Uebersetzte verschiedene Schriften Richard Wagners.
Dannreuther, Gustav, geb. 21. 7. 1853 in Cincinnati, Violinist, Schüler Joachims, ist Gründer und Primarius des „Beethoven-Quartetts" in New York.
Danola, Leopold, geb. 1. 6. 1828, gest. 1895 in Paris. Violinist. Veröffentlichte Phantasien und Etüden für Geige.
Danzi, Franz, geb. 15. 5. 1763 in Mannheim, gest. 13. 4. 1826 in Karlsruhe als Hofkapellmeister. Komponist.
Daquin, Louis Claude, 1694—1772, Organist, Pianist und Komponist von Kirchenmusik, Klavierstücken („le Coucou") u. a. Lebte in Paris.
Dargomyzsky, Alex., geb. 2. 2. 1813 im Gouvernement Tula, gest. 29. 1. 1869 in St. Petersburg. Pianist, Komponist von Opern, Orchesterwerken u. a., welche der Schule Berlioz-Wagner-Liszt anzuschließen sind.
Daube, Joh. Friedr., geb. um 1730, gest. 1797 in Augsburg. Verfasser theoretischer Schriften.
Dauprat, Louis François, geb. 1781 in Paris und starb 1868 daselbst. Hornvirtuose und Komponist für sein Instrument.
Daussoigne-Méhul, Louis Josef, geb. 10. 6. 1790 in Givet (Belgien), starb 10. 3. 1875 in Lüttich als Direktor des Konservatoriums. Komponist und Musikschriftsteller.
Davenport, Francis William, geb. 1847 in Wilderslowe bei Derby. Engl. Komponist. Symphonien und andere Orchester-, sowie Kammermusikwerke u. a. theoretische Werke.
Davey, Henry, geb. 29. 11. 1853 in Brighton, Musikprofessor und Bibliothekar dortselbst. Schrieb u. a. eine „Geschichte der englischen Musik".
David, Ernest, geb. 4. 7. 1824 in Nancy, gest. 3. 6. 1886 in Paris. Musikschriftsteller.
David, Félicien, geb. 13. 4. 1810 in Cabeuet (Departem. Vaucluse), gest. 29. 8. 1876. Hervorragender franz. Komponist. Symphonie-Ode „Le désert" (die Wüste), ein Werk, in welchem David auf seinen Reisen im Orient gesammelte oriental. Originalmelodien verwendete.
David, Ferd., geb. 19. 6. 1810 in Hamburg, gest. 18. 7. 1873 in Kloster (Schweiz). Bedeutender Violinvirtuos, Komponist.
David, Samuel, geb. 18. 11. 1836 in Paris, starb dort 1905 als Musikdirektor der israelitischen Gemeinde. Schrieb Opern, Operetten, Kantaten, Symphonien u. a.
Davidow, Karl, geb. 15. 3. 1838 in Goldingen (Kurland), gest. 26. 2. 1889 in St. Petersburg. Violoncellvirtuos, Komponist.
Davies, Ben, s. T. d. G.
Dayas (spr. Däs), William Humphrey, geb. 12. 9. 1864 in New York, gest. 3. 5. 1903 in Manchester. Pianist, Schüler Liszts, wirkte in Helsingfors, Köln, zuletzt als Nachfolger Hallés in Manchester. Schrieb Orgelsonaten, Kammermusik, Klaviersachen, Lieder u. a.
Deakin, Andrew, geb. 1822 in Birmingham, Organist, Musikkritiker, Kom-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

ponist und Verfasser eines Katalogs der vom 15.—18. Jahrhundert in England herausgegebenen Bücher über Musik (1892).

Debain, Alex. François, geb. 1809 in Paris, starb daselbst 3. 12. 1877. Ist der Erfinder des Harmoniums. Patenterteilung erfolgte 1840.

Debillemont, Jean Jaques, geb. 12. 12. 1824 in Dijon, gest. 14. 2. 1879 in Paris als Orchesterdirigent. Violinvirtuos und Komponist. Opern, Operetten, Kantaten u. a.

Debois, Ferd., geb. 24. 11. 1834 in Brünn, gest. 10. 5. 1893 daselbst. Vereinsdirigent und Männergesangskomponist ꝛc.

Dechert, Hugo, s. T. d. G.

Decker, Konst., geb. 29. 12. 1810 in Fürstenau (Brandenburg), gest. 28. 1. 1878 in Stolp (Pommern). Pianist und Komponist. 3 Opern, Streichquartette, Klaviersonaten u. a.

Dedler, Rochus, geb. 15. 1. 1779 in Oberammergau, gest. 15. 10. 1822 in Oberföhring bei München. Schrieb die Oberammergauer Passionsspielmusik.

Degele, Eugen, geb. 4. 7. 1834 in München, gest. 26. 7. 1886 in Dresden. Bühnensänger, Baritonist, Komponist von Liedern.

Degner, Erich Wolf, Prof., geb. 1858 in Hohenstein (Sachsen), gest. Nov. 1908 als Direktor der Großherzogl. Musikschule in Weimar. Orgelvirtuos. Komponist. Schrieb Symphonien, Ouvertüren, Konzerte für Orgel mit Orchester, Chorwerke u. a., auch Lehrbücher.

Dehmlow, Hertha, s. T. d. G.

Dehn, Siegfr. Wilh., geb. 25. 2. 1799 in Altona, gest. 12. 4. 1858 in Berlin. Musikschriftsteller und Theoretiker. Lehrer von Glinka, Kiel, A. Rubinstein, P. Cornelius u. a. Seine „Lehre vom Kontrapunkt, Kanon und Fuge", von B. Scholz herausgegeben, ist noch vielfach in Gebrauch.

Deiters, Herm., Dr., geb. 27. 6. 1833 in Bonn, gest. 11. 5. 1907 in Koblenz. Musikschriftsteller. Redigierte die 4. Aufl. von Jahns „Mozart-Biographie", übersetzte A. W. Thayers „Beethoven-Biographie" usw.

Delaborde, geb. 1840 in Paris, Schüler von Alkan, Liszt und Moscheles; Pianist, Prof. am Conservatoire.

Deldevez, Edouard Maria Ernest, geb. 31. 5. 1817 in Paris, gest. 1897 daselbst. Kapellmeister a. D. der großen Oper. Komponist und Musikschriftsteller.

Delibes, Léo, geb. 21. 2. 1836 in St. Germain du Val (Depart. Sarthe), gest. 16. 1. 1891 in Paris. Dirigent, Lehrer für Komposition am Pariser Konservatorium, namhafter Komponist. Ballette: „Coppélia", „Sylvia". Opern: „Le roi l'a dit", „Lakmé" u. a.

Delioux, Charles de Savignac, geb. im April 1830 in Lorient (Morbihan). Komponist. Opern, Klaviersachen ꝛc.

Delius, Frederik, s. T. d. G.

Della-Maria, Dominique, geb. 1764 in Marseille, gest. 1800 in Paris. Opernkomponist.

Dellinger, Rudolf, geb. 8. 7. 1857 in Graslitz (Böhmen), gest. 24. 9. 1910 in Dresden. Theaterkapellmeister, Komponist beliebter Operetten, „Don Cesar", „Jadwiga" u. a.

Delmotte, Henri Florent, geb. 1799 in Mons, gest. 9. 3. 1836. Rechtsgelehrter, Musikschriftsteller über Orlando di Lasso.

Demantius, Christoph, geb. 1567 in Reichenberg, gest. 1643 als Kantor zu Freiberg i. S. Kirchliche und weltliche Vokal- und Instrumentalwerke.

De Munck, François, geb. 6. 10. 1815 in Brüssel, gest. 28. 2. 1854 daselbst. Cellovirtuos. Sein Sohn:

De Munck, Ernest, geb. 21. 12. 1840 in Brüssel. Ebenfalls Violoncellvirtuos, Komponist für sein Instrument.

Demuth, Leopold, geb. 2. 11. 1861 zu Brünn, gest. 4. 3. 1910 auf einer Konzerttour in Czernowitz. Hervorragender Opernsänger, zuletzt erster Bariton der Wiener Hofoper.

Deppe, Ludwig, geb. 7. 11. 1828 in Alverdissen (Lippe-Detmold), gest. 5. 9. 1890 in Pyrmont. Musiklehrer, Komponist und Dirigent.

Deprès (de Près), s. Josquin.

Deprosse, Ant., geb. 18. 5. 1838 in München, gest. 23. 6. 1878 in Berlin. Komponist und Klavierlehrer an verschiedenen Konservatorien. Musikschriftsteller.

Derckum, Franz, geb. 1812 in Köln, starb daselbst 11. 5. 1872. Komponist, Lehrer am Konservatorium in Köln.

Desmarts, Henri, geb. 1662 in Paris, starb daselbst 7. 9. 1741. Komponist von Opern, Motetten u. a.

Dessau, Bernh., s. T. d. G.

Dessauer, Josef, geb. 28. 5. 1798 in Prag, gest. 9. 7. 1876 in Mödling bei Wien. Komponist, Klavierspieler.

Dessoff, Otto Felix, geb. 14. 1. 1835 in Leipzig, gest. 28. 10. 1892 als erster Kapellmeister am Stadttheater in Frankfurt a. M. Komponist.

Dessoir, Susanne, s. T. d. G.

Destinn, Emmy, s. T. d. G.

Destouches, Franz Seraph v., geb. 21. 1. 1772 in München, starb daselbst 10. 12. 1844. Komponist von Opern u. a.

Desvignes, Victor François, geb. 5. 6. 1805 in Trier, gest. 30. 12. 1853 in Metz. Kapellmeister an verschiedenen Theatern, Komponist.

De Valle de Paz, Edgar, geb. 18. 10. 1861 in Alexandrien, lebt in Florenz. Pianist und Komponist.

Devienne, François, geb. 1759 in Joinville, gest. 5. 9. 1813 in Charenton. Lehrer am Konservatorium in Paris. Fagott- und Flötenvirtuos, Komponist von Opern und vielen Werken für Blasinstrumente.

Diabelli, Anton, geb. 6. 9. 1781 in Mattsee bei Salzburg, starb 7. 4. 1858 in Wien. Musikverleger, Komponist.

Dibdin, Charles, geb. 15. 3. 1745 in Southampton, gest. 25. 7. 1814 in London. Komponist von Singspielen und anderen Bühnenwerken, zu denen Dibdin auch die Texte selbst verfaßte.

Diem, Josef, geb. 10. 12. 1836 in Kellmünz bei Memmingen (Bayern), gest. 1. 1. 1894 in Konstanz. Violoncellvirtuos.

Diémer, Louis, geb. 14. 2. 1843 in Paris, Professor am Konservatorium daselbst. Klaviervirtuose.

Dienel, Otto, geb. 11. 1. 1839 in Tiefenfurt (Kreis Bunzlau), geb. 10. 3. 1905 in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Organist an der St. Marienkirche. Konzertorganist und Komponist von Orgel- und Vokalsachen u. a.

Diener, Franz, geb. 19. 2. 1849 in Dessau, gest. daselbst 15. 5. 1879. Violinist und Sänger (Tenor), bedeutender Darsteller Wagnerscher Rollen.

Dierich, Karl, s. T. d. G.

Diestel, Meta, s. T. d. G.

Diet, Edmond, geb. 25. 9. 1854 in Paris, Schüler von Cesar Franck; komponierte Opern, Operetten u. a.

Dieter (Dietter), Christian Ludwig, geb. 13. 6. 1757 in Ludwigsburg, gest. 1822 als Kammermusiker in Stuttgart. Schrieb viele Singspiele und Instrumentalstücke.

Dietrich, Alb. Herm., s. T. d. G.

Dietrich, Marie, s. T. d. G.

Dietsch, Pierre Louis Philipp, geb. 17. 3. 1808 in Dijon, gest. 20. 2. 1865 als Dirigent an der großen Oper in Paris. Komponierte die Oper „Der fliegende Holländer" (nach R. Wagners Entwurf). Kirchenwerke u. a.

Dippel, Andreas, s. T. d. G.

Diruta, Girolamo, lebte zwischen 1560 bis 1620, Domkapellmeister in Chicoggia, Tonsetzer und Musikschriftsteller, dessen Werk „Il Transilvano" (1593) u. a. historisch wichtig ist.

Ditters v. Dittersdorff, Karl, geb. 2. 11. 1739 in Wien, gest. 31. 10. 1799 auf Gut Roth-Lotta. Violinist, Kapellmeister, Komponist von Opern, „Doktor und Apotheker" u. a. Symphonien, Quartetten, Kirchenmusiken u. a.

Dizy, Franz Josef, geb. 14. 1. 1780 in Namur, starb in London. Harfenvirtuos und Komponist für sein Instrument, welches er vielfach verbesserte.

Döbber, Johannes, geb. 28. 3. 1866 in Berlin, Hofkapellmeister in Hannover. Schrieb mehrere Opern („Der Zauberlehrling", Braunschweig 1907).

Dobrzinsky, Ignaz Felix, geb. 25. 2. 1807 in Romanow in Volhynien, starb 18. 10. 1867 in Warschau als Theaterkapellmeister. Pianist und beachtenswerter Komponist. Lehrer der Komposition u. des Klavierspiels a. Konservatorium in Warschau.

Döhler, Theodor, geb. 20. 4. 1814 in Neapel, starb 21. 2. 1856 in Florenz. Klaviervirtuos, Komponist.

Dörffel, Alfred, Dr. phil., geb. 24. 1. 1821 in Waldenburg (Sachsen), gest. 22. 1. 1905. Kustos der musikalischen Abteilung der Stadtbibliothek Leipzig. Musikkritiker, Musikschriftsteller. Uebersetzte Berlioz' „Instrumentationslehre" ins Deutsche. Redigierte Ausgaben von Klavierwerken des Verlages von Peters ꝛc.

Döring, Carl Heinrich, Hofrat, Professor, geb. 4. 7. 1834 in Dresden, Lehrer am Kgl. Konservatorium daselbst. Komponist, Verf. instruktiver Klavierwerke.

Dohnányi, Ernst v., s. T. d. G.

Doles, Joh. Friedr., geb. 21. 4. 1715 in Steinbach, gest. 8. 10. 1797 in Leipzig als Kantor emerit. der Thomasschule. Kirchenkomponist.

Dominiceti, Cesare, geb. 12. 7. 1821 in Desenzano am Gardasee, gest. 20. 6. 1888 in Sesto di Monza. Italienisch. Opernkomponist.

Dommer, Arrey von, geb. 9. 2. 1828 in Danzig, gest. 18. 2. 1905 in Treysa (Thüringen). Musikhistoriker („Handbuch d. Musikgeschichte", „Musikal. Lexikon" usw.)

Donati, Baldassare (auch Donato), geb. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, starb 1603 in Venedig. Kapellmeister an St. Markus in Venedig, Kontrapunktist und Madrigalist.

Doni, Giovanni Batista, geb. 1593 in Florenz, starb daselbst 1647 oder 1664. Musikschriftsteller, Erfinder einer Doppellyra.

Donizetti, Gaetano, geb. 29. 11. 1797 in Bergamo, gest. 8. 4. 1848 daselbst. Opernkomp., „Regimentstochter", „Lucia" u. a.

Dont, Jakob, geb. 2. 3. 1815 in Wien, gest. 18. 11. 1888 daselbst. Violinist und Lehrer des Violinspiels am Konservatorium zu Wien. Schrieb Violinkompositionen und eine grundlegende Violinschule.

Donzelli, Domenico, geb. um 1790 in Bologna, gest. Ende März 1873 daselbst. War 1816—1836 der bedeutendste ital. Heldentenor.

Door, Anton, s. T. d. G.

Doppler, Alb. Franz, geb. 16. 10. 1821 in Lemberg, gest. 27. 7. 1883 in Baden b. Wien. Flötenvirtuos, Dirigent, Lehrer für Flöte am Konservatorium Wien. Komponist. (Opern „Ilka" u. a., Orchestersachen ꝛc.)

Doppler, Karl, Bruder des vorigen, geb. 1826 zu Lemberg, gest. 10. 3. 1900 in Stuttgart. Flötenvirtuos, Dirigent, Komponist, seit 1865 Hofkapellmeister in Stuttgart.

Dorn, Heinr. Ludwig Egmont, geb. 14. 11. 1804 in Königsberg, gest. 10. 1. 1892 in Berlin. Kapellmeister, Gründer des Kölner Konservatoriums. Schrieb mehrere Opern und Kompositionen für

Orchester, Klavierstücke, Lieder 2c. Schriftst., Kritiker. Antiwagnerianer.

Dorn, Alexander Julius Paul (Sohn des vorigen), geb. 8. 6. 1833 in Riga. Musikdirektor, Professor des Klavierspiels an der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin. Komponist von Operetten, Chorwerken, Klavierkonzerten u. a. Starb 27. 11. 1901 in Berlin.

Dorn, Otto (Bruder des vorigen), geb. 7. 9. 1848 in Köln, lebt in Wiesbaden. Begabter Komponist (Symphonien, Ouvertüren, Opern, Klavierstücke, Lieder u. a.). Musikreferent.

Dornhedter, Robert, geb. 4. 11. 1839 in Franzburg (Pommern), gest. 1890 in Stralsund, wo er als Organist, Gesanglehrer und Dirigent tätig war. Komponist von Orgel- und Klavierstücken, Kammermusikwerken, Chören, Liedern 2c.

Doß, Adolf v., geb. 10. 9. 1825 in Pfarrkirchen (Niederbayern), gest. 13. 8. 1886 in Rom. Schrieb Opern, Operetten, kirchliche Werke u. a.

Dotzauer, Justus Joh. Fr., geb. 20. 6. 1783 in Hässelrieth b. Hildburghausen, gest. 6. 3. 1860 in Dresden. Berühmter Violoncellvirtuos und -Lehrer, Komponist von Werken für Cello, von Symphonien, Ouvertüren, Messen u. a.

Dourlen, Viktor Charl. P., geb. 3. 11. 1780 in Dünkirchen, geb. 8. 1. 1864 in Batignolles bei Paris. Professor für Harmonielehre am Konservatorium daselbst. Komponist.

Dowland, John, geb. 1562 in London, gest. 1626. Lautenvirtuose.

Draeseke, Felix, s. T. d. G.

Draghi, Antonio, geb. 1635 in Ferrara, gest. 18. 1. 1700 in Wien, wo er als Hoftheaterintendant und Kapellmeister tätig war. Ital. Komponist. Schrieb nicht weniger als 159 Opern, 24 Oratorien und vieles andere.

Dragonetti, Domenico, geb. 1771 in Venedig, gest. 1846 in London. Kontrabaßvirtuos. Komponierte für sein Instrument.

Drechsler, Josef, geb. 26. 5. 1782 in Wälisch-Birken (Böhmen), gest. 27. 2. 1852 in Wien. Theater- und Kirchenkapellmeister, Komponist, Theoretiker.

Drechsler, Karl, geb. 27. 5. 1800 in Kamenz (Sachsen), gest. 1. 12. 1873 in Dresden. Violoncellvirtuos, Lehrer.

Dregert, Alfred, geb. 26. 9. 1836 in Frankfurt a. O., gest. 15. 3. 1893 in Elberfeld. Dirigent, Komponist von Männerchören u. a.

Dresel, Otto, geb. 1826 in Geisenheim a Rh., gest. 26. 7. 1890 in Beverly b. Boston. Pianist, Komponist von Kammermusikwerken, Klavierstücken, Liedern u. a.

Dreszer, Anastasius Vitalis, geb. 28. 4. 1845 in Kalisch (Polen). Musiklehrer in Halle a. S. Pianist, Dirigent, Komponist.

Dreyschock, Alexander, geb. 15. 10. 1818 in Zack (Böhmen), gest. 1. 4. 1869 in Venedig. Klaviervirtuose, Komponist für sein Instrument.

Dreyschock, Raimund (Bruder des vorigen), geb. 30. 8. 1824 in Zack (Böhmen), gest. 6. 2. 1869 in Leipzig, wo er Konzertmeister am Gewandhaus und Lehrer am Kgl. Konservatorium war. Violinvirtuos.

Dreyschock, Elisabeth (Gattin des vorigen), geb. 1832 in Köln, früher geschätzte Konzertsängerin (Alt), dann Direktorin eines Gesangsinstitutes in Berlin. Starb in Köln 1911.

Dreyschock, Felix, geb. 27. 12. 1860 in Berlin, gest. daselbst 1. 8. 1906. Ausgezeichneter Pianist und Komponist zahlreicher feinsinnig gestalteter Klavierstücke.

Drobisch, Moritz Wilhelm, geb. 16. 8. 1802 in Leipzig. Professor der Mathematik und Philosophie. Schrieb wertvolle musikwissenschaftliche Aufsätze.

Drobisch, Karl Ludwig, geb. 24. 12. 1803 in Leipzig, gest. 26. 8. 1854 in Augsburg als Kapellmeister der evangel. Kirchen daselbst. Kirchenkomponist.

Droucker, Sandra, s. T. d. G.

Drouet, Louis Franz Philipp, geb. 1792 in Amsterdam, gest. 30. 9. 1873 in Bern. Flötenvirtuos, Kapellmeister, Komponist von Flötenstücken.

Dubois, François Clément Théodore, geb. 24. 8. 1834 in Rosnay (Marne), lebt als Direktor des Konservatoriums in Paris. Komponist.

Dubois, Léon, geb. 9. 1. 1849 in Brüssel. Opernkomponist und Theaterkapellmeister.

Dürrner, Rupprecht Johannes Jul., geb. 7. 1. 1810 in Ansbach, gest. 10. 6. 1859 in Edinburg als Musikdirektor und Lehrer. Komponist von gemischten und Männerchören.

Dufay, Guillaume, geb. um 1400, gest. 27. 11. 1474 in Cambray. Kontrapunktiker, Mitbegründer der Niederländ. Schule.

Duiffoprugcar (Tieffenbrucker), Kaspar, geb. in Tirol, gest. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Lyon, ist der älteste bekannte Verfertiger von Violinen.

Dukas, Paul, geb. 1. 10. 1865 in Paris, wirkt dort als Komponist und Musikkritiker; schrieb Orchesterwerke (Symphonien, symph. Dichtungen der „Zauberlehrling") u. a.

Dulken, Louise, geb. David, Schwester von Ferd. David, geb. 29. 3. 1811 in Hamburg, gest. 12. 4. 1850 in London. Klaviervirtuosin, Hofpianistin der Königin von England.

Dulon, Fried. Ludwig, geb. 14. 8. 1769 in Oranienburg, gest. 7. 7. 1826 in Würzburg. Blinder Flötenvirtuose. Schrieb Kompositionen für Flöte.

Dulong, Franz Henry von, s. T. d. G.

Dulong, Magda von, s. T. d. G.

Duncan, William E., geb. 1866 in Sala, Lehrer an der Musikschule in Oldham;

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

kompon. Bühnenwerke, Kirchenmusiken, Orchester- und Kammermusik.

Duni, Egidio Romoaldo, geb. 9. 2. 1709 in Matera b. Neapel, gest. 11. 6. 1775 in Paris. Opernkomponist. Schrieb gegen 70 Opern und Operetten u. a.

Dunn, John, Petric, s. T. d. G.

Dunstable, John, geb. um 1400, gest. 1453 in Walbrook. Einer der ältesten Kontrapunktisten.

Duparc, Henri, geb. 21. 1. 1848 in Paris. Schüler von Cesar Franck, Komponist von symphonischen Dichtungen („Lenore" nach Bürgers Ballade) und anderen Orchesterwerken, Sonaten, Liedern u. a.

Dupont, Auguste, geb. 9. 2. 1828 in Ensival b. Lüttich, gest. 17. 12. 1890 in Brüssel. Pianist und Komponist von Klavierstücken u. a.

Dupont, Joseph (der ältere), geb. 21. 8. 1821 in Lüttich, gest. 13. 2. 1861 als Violinprofessor am Konservatorium das. Schrieb Opern, Violinkompositionen u. a.

Dupont, Josèphe, geb. 3. 1. 1838 in Ensival, gest. 21. 12. 1899 in Brüssel. Ausgezeichneter Dirigent, war am Theater in Warschau, an der Kaiserl. Oper in Moskau tätig und wirkte seit 1872 dauernd in Brüssel als Kapellmeister des Théâtre de la Monnaie, Dirigent der Concerts populaires und Professor für Kompositionslehre am Konservatorium.

Dupont, J. Franz, geb. 1822 in Rotterdam, gest. 23. 3. 1876 in Nürnberg als Kapellmeister am Stadttheater. Komponist einer Oper ꝛc.

Duport, Jean Pierre, geb. 22. 11. 1741 in Paris, gest. 31. 11. 1818 in Berlin. Violoncellvirtuos.

Duport, Jean Louis (jüngerer Bruder und Schüler des vorigen), geb. 4. 10. 1749 in Paris, gest. 7. 9. 1819 daselbst. Violoncellist. Komponierte für sein Instrument und verfaßte auch eine Celloschule.

Duprato, Jules Laurent Anacharsis, geb. 20. 8. 1827 in Nimes, gest. 20. 5. 1892 in Paris. Lehrer der Harmonie am Pariser Konservatorium, Komponist.

Duprez, Gilbert Louis, geb. 6. 12. 1806 in Paris, gest. 24. 9. 1896 daselbst. Heldentenor, Gesangslehrer. Schrieb eine Gesangsschule ꝛc. Komponist.

Dupuis, Sylvain, geb. 9. 11. 1856 in Lüttich. Ist Lehrer am Konservatorium daselbst. Dirigent und Komponist. Schrieb Opern, Orchesterwerke u. a.

Dupuy, Jean Baptiste Ed. Louis Camille, geb. 1775 in Corcelles b. Neufchâtel, gest. 3. 4. 1822 in Stockholm als Hofkapellmeister ꝛc. Violinist, Komponist von Opern. Schrieb die schwedische Nationalhymne.

Durand, Emile, geb. 30. 2. 1830 in St. Brieux, gest. 6. 5. 1903 in Neuilly, Pianist, Professor am Konservatorium, Komponist von Operetten, Liedern, Klavierstücken. Verfaßte auch theoretische Schriften.

Durand, Marie Auguste, geb. 18. 7. 1830 in Paris, war Organist an mehreren Kirchen daselbst und komponierte verschiedenes. Ist jetzt Musikverleger (Durand et fils).

Durante, Francesco, geb. 15. 3. 1684 in Fratta maggiore b. Neapel, gest. 13. 8. 1755. Kirchenkomponist, Kapellmeister.

Durigo, Ilona Kasies, s. T. d. G.

Dussek, Joh. Ladislaus, geb. 9. 2. 1761 in Czaslau (Böhmen), gest. 20. 3. 1812 in St. Germain en Laye bei Paris. Bedeutender Pianist und Komponist noch heute vielgespielter Klavierwerke ꝛc.

Dustmann, Marie Louise (geb. Meyer), geb. 22. 8. 1831 in Aachen, gest. 2. 3. 1899 in Charlottenburg. Ausgezeichnete Bühnensängerin (dramat. Sopran) und als solche viele Jahre rühmlichst an der Wiener Hofoper tätig.

Duvernoy, Frédéric, geb. 1765 in Montbéliard, gest. 1838 in Paris. Hornvirtuos und Komponist für dieses Instrument.

Duvernoy, Charles (Bruder des vorigen), geb. 1766, gest. 1845 zu Paris. Klarinettenvirtuos und Lehrer dieses Instruments am Konservatorium. Schrieb Klarinettenkompositionen.

Duvernoy, Alphonse, geb. 30. 8. 1842, gest. März 1907 in Paris. Lehrer am dortigen Konservatorium. Pianist, Komponist von Opern, Balletts, Kammermusik, Klaviersachen u. a.

Dvořák, Anton, Prof. Dr., geb. 8. 9. 1841 zu Mühlhausen (Böhmen), gest. 1. 5. 1904 in Prag als Direktor des dortigen Konservatoriums. Neben Smetana der genialste böhmische Komponist, von ursprünglicher national-melodischer Erfindungskraft. Auf allen Gebieten der Komposition sich meisterhaft betätigend, dürften doch wohl seine Kammermusikwerke der dauerndsten internationalen Gunst sicher sein.

Dwight, John Sullivan, geb. 13. 5. 1813 in Boston. Hervorragender Kritiker Nordamerikas. Redakteur von „Dwigth's Journal of music". Starb 1893.

Dyck, Ernest van, s. T. d. G.

Ebeling, Johann Georg, geb. um 1620 in Lüneburg, gest. 1676 in Stettin. Komponist, Kantor, Musikdirektor an St. Nicolai in Berlin.

Ebell, Heinrich Karl, geb. 30. 12. 1775 in Neu-Ruppin, gest. 12. 3. 1824 in Oppen als Regierungsrat. Jurist und Musiker. Lebte in Breslau als Kapellmeister und Regierungssekretär. Komponierte Opern ꝛc.

Eberl, Anton, geb. 13. 6. 1776 in Wien, gest. 11. 3. 1807 daselbst, Pianist und Komponist. (Opern und Instrumentalwerke.) Seinerzeit Rival Beethovens.

Eberlin, Daniel, geb. um 1630 in Nürnberg, gest. 1692 in Kassel. War seinerzeit angesehener Tonsetzer.

Eberlin, Joh. Ernst (Eberle), geb. 27. 3.

1702 in Zettingen (Schwaben), gest. 21. 6. 1762 als Kapellmeister d. Erzbischofs von Salzburg. Produktiver Komponist. Wenige seiner Werke sind gedruckt, doch sind noch viele Manuskripte in den Bibliotheken zu Berlin, Regensburg 2c. erhalten.

Ebers, Carl Friedr., geb. 25. 3. 1770 in Kassel, gest. 9. 9. 1836. Pianist und Theaterkapellmeister. Schrieb Opern, Lieder und Klavierkompositionen.

Ebert, Ludw., geb. 13. 4. 1834 in Kladrau (Böhmen). Lebt in Koblenz als Lehrer an dem von ihm 1889 mitbegründeten Konservatorium. Violoncellvirtuose. Großherzogl. oldenburg. Hofkonzertmeister.

Eberwein, Traugott, Maximilian, geb. 27. 10. 1775 in Weimar, gest. 2. 12. 1831 in Rudolstadt als Hofkapellmeister. Komponist von Opern, Kirchen-, Orchester- und Kammermusikwerken.

Eberwein, Karl, geb. 10. 4. 1786 in Weimar, gest. 2. 3. 1868 als Musikdirektor daselbst. Violinvirtuose und Komponist. War Zeitgenosse und Freund Goethes.

Eccard, Joh., geb. 1553 in Mühlhausen in Thüringen, gest. 1611 in Berlin als Kurfürstl. Kapellmeister daselbst. Berühmter Kirchenkomponist.

Eck, Joh. Friedr., geb. 1766 in Mannheim, gest. 1809 oder 1810 in Bamberg. Violinvirtuos, Opernkapellmeister in München, Komponist von Violinkonzerten u. a.

Eck, Franz (Bruder des vorigen), geb. 1774 in Mannheim, gest. 1804 im Irrenhause in Straßburg. Violinvirtuos.

Ecker, Karl, geb. 13. 3. 1813 in Freiburg im Breisgau, gest. 31. 8. 1879 daselbst. Komponist für Gesang und Orchester.

Eckert, Karl Ant. Florian, geb. 7. 12. 1820 in Potsdam, gest. 7. 12. 1879 in Berlin. Kapellmeister, Komponist von Opern, Oratorien, Orchester- und Kammermusikwerken, 1 Cellokonzert, Liedern u. a.

Eddy, Clarence, s. T. d. G.

Edwards, Henry Sutherland, geb. 1829 in London; Musikschriftsteller („Geschichte der Oper von Monteverde bis Verdi") u. a.

Edwards, Henry John, geb. 24. 2. 1854 in Barnstaple, Schüler von Bennet, Dirigent in Exeter; komponierte Kirchenmusik.

Eeden, Johann van den, geb. 21. 12. 1844 in Gent (Belgien). Ist jetzt Direktor des Konservatoriums in Mons. Komponist. Kantaten, Oratorien, Orchesterwerke u. a.

Egghard, Julius (Graf Hardegen), geb. 24. 4. 1834 in Wien, gest. 23. 3. 1867 in Wien. Pianist und Komponist von Salonstücken.

Egli, Joh. Heinr., geb. 4. 3. 1742 in Seegräben bei Wetzikon (Zürich), gest. 19. 12. 1810 in Zürich. Komponist. Schrieb Kirchenmusiken, Lieder, Märsche u. a.

Ehlert, Louis, Professor, geb. 13. 1. 1825 in Königsberg, gest. 4. 1. 1884 in Wiesbaden. Komponist, Musikschriftsteller, Musiklehrer.

Ehrlich, Christ. Friedr., geb. 7. 5. 1808 in Magdeburg, gest. 31. 3. 1887. Kgl. preußischer Musikdirektor, Komponist. Opern, Orgel-, Klavierwerke, Lieder und anderes.

Ehrlich, Heinrich, geb. 5. 10. 1822 in Wien, gest. 30. 12. 1899 in Berlin. Pianist, Essayist und Aesthetiker.

Eibenschütz, Albert, geb. 15. 4. 1857 in Berlin. Pianist, Lehrer an verschiedenen Konservatorien, jetzt in Aachen tätig. Schrieb eine Symphonie, Klavierstücke u. a.

Eichberg, Julius, geb. 13. 6. 1824 in Düsseldorf, gest. 17. 2. 1893 in Boston als Musikdirektor. Violinist und Komponist. (Violinwerke, Operetten u. a.)

Eichberg, Oskar, geb. 21. 1. 1845 in Berlin, gest. 13. 1. 1898 daselbst. War Direktor einer Musikschule, Gesanglehrer, Musikreferent, Dirigent. Als Redakteur der „Neuen Berliner Musikzeitung" trat E. mit Energie für die Wagnersche Kunst ein. Komponierte Chöre, Lieder, Klavierstücke 2c.

Eichberg, Richard J. (Bruder des vorigen), geb. 18. 5. 1855 in Berlin. Pianist, Komponist und Klavierlehrer, gestorben 18. 1. 1898 in Berlin.

Eichborn, Herm. Ludwig, Dr., geb. 13. 10. 1847 in Breslau, lebt in München. Musikwissenschaftlicher Schriftsteller. Komponierte Opern, ein Stabat mater, Solostücke für Blech-Blasinstrumente, für Klavier, sowie Lieder.

Eichhorn, Gebr. Ernst und Eduard, geb. 30. 4. 1822 und 17. 10. 1823. Ernst starb 16. 6. 1844, Eduard starb 1897 in Coburg als Hofkonzertmeister. Violinspieler (Wunderkinder); später waren beide an der Coburger Hofkapelle angestellt.

Eisenberger, Severin, s. T. d. G.

Eisfeld, Theodor, geb. 11. 4. 1816 in Wolfenbüttel, gest. 2. 9. 1882 in Wiesbaden. Pianist, Violinist, Theoretiker. War als Dirigent in Wiesbaden (Hofkapellmeister), Paris, New York tätig.

Eisner, Karl, geb. 19. 6. 1802 in Pulsnitz, gest. 1873 in Dresden. Kammermusiker, Hornvirtuos, Komponist für sein Instrument. Schrieb auch Orchesterwerke.

Eitner, Robert, geb. 22. 10. 1832 in Breslau, gest. 22. 1. 1905 in Templin. Verdienter Musikforscher, Redakteur der „Monatshefte für Musikgeschichte", Komponist.

Elbering, Bram, s. T. d. G.

Elewijk, Xavier Victor (Chevalier van), geb. 24. 4. 1825 in Irelles bei Brüssel, gest. 25. 4. 1888 in Tirlemont. Musikschriftsteller, Kapellmeister. Gab Motetten, Orchesterwerke 2c. heraus.

Elgar, Sir Edward, s. T. d. G.

Elkamp, Heinrich, geb. 1812 zu Itzehoe (Holstein), gest. 1868 zu Hamburg, Komponist und gesuchter Lehrer in Hamburg und Petersburg. Komponierte Oratorien („Paulus"), Ouverturen, Quartette u. a.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Ella, John, geb. 19. 12. 1802 in Thirsk (York), gest. 2. 10. 1888 in London. Violinist und verdienter Dirigent.

Ellerton, John Lodge, geb. 11. 1. 1807 in Chester County, gest. 10. 1. 1873 in London. Komponist einer Anzahl Opern, Symphonien, Messen, Streichquartette, Kammermusik- und Vokalwerke ꝛc.

Ellicot, Rosal. Frances, geb. 14. 11. 1857 in Cambridge, lebt in London. Komponistin von Chorwerken, Ouvertüren, Kammermusik, Liedern u. a.

Ellis, Alex. John, geb. 14. 6. 1814 zu Hoxton, gest. 22. 10. 1890 in Kensington, englischer Musikgelehrter, Forscher auf dem Gebiet der Akustik und der Tonhöhenbestimmung.

Elmann, Mischa, s. T. d. G.

Elmblad, Johannes, geb. 29. 8. 1853 in Stockholm, gest. Dezember 1910 in Wexio, Opernbassist, später Theaterdirektor. Sang 1896 in Bayreuth den Fafner

Elsner, Jos. Xaver, geb. 1. 6. 1769 in Grottkau (Schlesien), gestorben in Warschau 18. 4. 1854. Kirchen- und Opernkomponist, Theaterkapellmeister, Direktor und Gründer des Konservatoriums in Warschau. Freund und Lehrer Chopins.

Elterlein, Ernst von (eigentlich Ernst Gottschald), geb. 19. 10. 1826 in Elterlein, lebt als Gerichtsrat in Waldheim. Jurist. Schrieb eine populär-ästhetische Analyse der Beethovenschen Sonaten.

Elwart, Antoine Elie, geb. 18. 11. 1808 in Paris, gest. 14. 10. 1877 daselbst. War viele Jahre Lehrer der Harmonielehre am Konservatorium in Paris. Komponist, Theoretiker und Musikschriftsteller.

Emmerich, Rob., geb. 23. 7. 1836 in Hanau, gest. 17. 7. 1891 in Baden-Baden. Dirigent und Komponist (Opern, Symphonien, Kantaten, Lieder u. a.)

Encke, Heinrich, geb. 1811 in Neustadt (Bayern), gest. 31. 12. 1859 in Leipzig. Pianist. Schrieb instruktive Klavierstücke und verfaßte Arrangements klassischer Musikwerke.

Enckhausen, Heinr. Fried., geb. 25. 8. 1799 in Celle, gest. 15. 1. 1885 in Hannover als Hofpianist und Schloßorganist. Komponist von Orchester- und Klaviersachen, kirchlichen Werken u. a.

Engel, David Herm., geb. 22. 1. 1816 in Neuruppin, gest. 3. 5. 1877 als Musikdirektor und Domorganist in Merseburg. Komponierte Orgel- und Klavierstücke, ein Oratorium, eine komische Oper, Motetten ꝛc. Veröffentlichte Schriften über Musik.

Engel, Gustav, Prof., geb. 29. 10. 1829 in Königsberg, gest. 19. 7. 1895 in Berlin. Sänger, Gesanglehrer, Musikreferent, musikwissenschaftlicher Schriftsteller.

Engel, Karl, geb. 6. 7. 1818 in Thiedenwiese (Hannover), gest. 1882 in London. Musikhistoriker.

Engel, Pierre-Emile, s. T. d. G.

Engelsberg, E. S. (Ministerialrat Dr. E. Schön), geb. 1825 in Engelsberg in österr. Oberschlesien, gest. 27. 5. 1879 in Wien. Komponist humoristischer Gesänge für Männerchöre ꝛc.

Enna, Aug. Emil, s. T. d. G.

Epstein, Jul., s. T. d. G.

Erb, Maria Joseph, geb. 23. 10. 1860 in Straßburg, wirkt daselbst. Schrieb Opern („Die Abendglocken", Straßburg 1903, „Die Vogesentanne", Straßburg 1904), Orchestersachen, Klavierstücke u. a.

Erben, Robert, geb. 9. 3. 1862 in Troppau, lebt in Berlin, Theaterkapellmeister in Prag, Berlin, Hamburg und Stuttgart. Schrieb mehrere Opern, 1 Operette, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Klavierstücke.

Erdmannsdörfer, Max, Prof., geb. 14. 6. 1848 in Nürnberg, gest. 14. 2. 1905 in München, war als ausgezeichneter Dirigent in Sondershausen, Moskau, Bremen und München an der Hofoper tätig. Schrieb Lieder, Klavierstücke, Chorwerke „Prinzessin Ilse", „Schneewittchen", „Traumkönig und sein Lieb", Orchesterkompositionen.

Erdmannsdörfer-Fichtner, Pauline, s. T. d. G.

Ergo, Emil, geb. 20. 8. 1853 in Selzante (Flandern), Lehrer an der Musikschule in Ixelles, Komponist, Theoretiker und Musikschriftsteller.

Erk, Ludwig Christian, Professor, geb. 6. 1. 1807 in Wetzlar, gest. 25. 11. 1883 in Berlin. Königl. Musikdirektor, Männergesangskomponist, Sammler von Volksliedern und Herausgeber von Schulliederbüchern.

Erkel, Franz, geb. 7. 11. 1810 in Gyula, Generalmusikdirektor in Pest, gest. 15. 6. 1893 daselbst. Kapellmeister, Komponist von ungarischen Opern, Liedern u. a.

Erkel, Alexander, Sohn des vorigen, geb. 1846 in Pest, gest. 14. 10. 1900 daselbst. Generalmusikdirektor, Opernkomponist ꝛc.

Erlanger, Camille, s. T. d. G.

Erler-Senius, Clara Elisabeth, s. T. d. G.

Ernst II., August Carl Leopold Alexander Eduard, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, geb. 21. 6. 1818 in Coburg, gest. 22. 8. 1893 daselbst. Komponist von Opern ꝛc. Dichter.

Ernst, Heinr. Wilh., geb. 1814 in Brünn, gest. 8. 10. 1865 in Nizza. Berühmter Violinvirtuos und Komponist von Violinwerken. („Elegie", „Othellophantasie" u. anderes.)

Ernst, Heinrich, s. T. d. G.

Ertel, Paul, Dr., s. T. d. G.

Eschmann, Johann Karl, geb. 12. 4. 1826 in Winterthur, gest. 27. 10. 1882 in Zürich. Klavierpädagoge. Herausgeber trefflicher Unterrichtswerke und eines „Wegweisers durch die Klavierliteratur".

Escudier, Gebrüder Marie u. Léon, geb. 1819 u. 1821, lebten in Paris. M. starb

17. 4. 1880, L. 1. 6. 1881. Begründer musikalischer Zeitungen. Herausg. von „Dictionnaire de musique theorique et historique" und anderer Schriften.

Eslava, Miguel Hilario, geb. 21. 10. 1807 in Burlada b. Navarra, gest. 23. 7. 1878 in Madrid. Bedeutender spanischer Komponist u. Musikgelehrter. Seit 1844 Kapellmeister in Madrid. Schrieb Kirchenmusiken, Opern, Orgelwerke, theoretische Schriften 2c.

Espagne, Franz, Dr., geb. 1828 in Münster (Westfalen), gest. 24. 5. 1878 in Berlin. Musikdirektor, Kustos der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin. War bei der Herausgabe von Vokalwerken Beethovens und Palestrinas durch Breitkopf & Härtel redaktionell tätig.

Esposito, Mich., geb. 29. 9. 1855 zu Castellamare bei Neapel, lebt als Professor an der Musikakademie in Dublin. Klaviervirtuose und Komponist.

Esser, Heinr., geb. 15. 7. 1818 in Mannheim, gest. 3. 6. 1872 in Salzburg als Hofkapellmeister a. D. der Wiener Oper. Komponierte Opern, Symphonien, Suiten, Kammermusikwerke, Männerchöre, Lieder und anderes.

Essipoff, Annette, s. T. d. G.

Ett, Kaspar, geb. 5. 1. 1788 in Erringen am Ammersee (Bayern), gest. 16. 5. 1847 in München. Organist der St. Michaels-Hofkirche in München. Kontrapunktist, Kirchenkomponist, Theoretiker.

Ettinger, Rose, geb. 10. 2. 1877 in Oregon (Illinois), gest. Mai 1909 in London, machte als Konzert- u. Koloratursängerin erfolgreiche Konzertreisen.

Eugen, Herzog von Württemberg, geb. 8. 1. 1788 in Oels (Schlesien), gest. 16. 9. 1857 daselbst. Veröffentlichte Lieder, Klavierwerke, Instrumentalstücke, Opern.

Eule, C. D., geb. 1776, gest. 1827 als Theater-Kapellmeister in seiner Vaterstadt Hamburg. Einstmals beliebter Opernkomponist. Veröffentlichte auch zahlreiche Klavierwerke.

Eulenburg, Fürst Philipp zu, geb. 12. 2. 1847 in Königsberg. Deutscher Botschafter in Wien, Komponist u. Dichter (Skaldengesänge, Rosenlieder u. a.).

Eulenstein, Karl, gest. 15. 1. 1890 in Cilli (Steiermark). Virtuos auf der Maultrommel.

Evans, David Emlyn, geb. 1843 in Wales, Musikschriftsteller, Redakteur einer Musikzeitung, Komponist von Kirchenmusik usw., Verfasser eines Lexikons gälischer Musiker.

Evers, Karl, geb. 8. 4. 1819 in Hamburg, gest. 31. 12. 1875 in Wien. Pianist, Komponist von Klavierwerken.

Eweyk, Arthur van, s. T. d. G.

Eybler, Jos. von, geb. 8. 2. 1765 in Schwechat bei Wien, gest. 24. 7. 1846 in Schönbrunn. Hofkapellmeister in Wien. Kirchenkomponist. Wurde 1834 geadelt.

Eyken, Joh. Alb. van, geb. 26. 4. 1822 in Amersfoort (Holland), gest. 24. 9. 1868 in Elberfeld, wo er seit 1854 als Organist an der reformierten Kirche tätig war. Komponist und Orgelvirtuos.

Eyken, Gerhard Isaak van (Bruder des vorigen), geb. 5. 5. 1832, lebt in Utrecht. Organist, Musiklehrer.

Eyken, Heinr. van, Prof., geb. 19. 7. 1861 in Elberfeld, gest. Aug. 1908 in Berlin. Lehrer für Theorie und Komposition an der Kgl. Hochschule daselbst. Komponist. Veröffentlichte Klavierstücke, Lieder u. a.

F

Fabricius, Werner, geb. 10. 4. 1633 in Itzehoe, gest. 9. 1. 1697 in Leipzig. Advokat, Kantor d. Thomaskirche in Leipzig und Musikdirektor der Paulinerkirche. Komponist.

Fabricius, Johann Albert (Sohn des vorigen), geb. 11. 11. 1668 in Leipzig, gest. 30. 4. 1736 in Hamburg. Bibliograph. Veröffentlichte Werke, die für den Musikforscher von Wichtigkeit sind.

Faccio, Franco, geb. 8. 3. 1841 in Verona, gest. 21. 7. 1891 in der Irrenanstalt in Monza bei Mailand. Komponist, Dirigent, Lehrer am Konservatorium in Mailand.

Fahrbach, Jos., geb. 25. 8. 1804 in Wien, gest. 7. 6. 1883 daselbst. Flöten- und Guitarrenvirtuose. Schrieb viele Flötenstücke.

Fahrbach, Philipp, geb. 25. 10. 1815 in Wien, gest. 31. 3. 1885 daselbst. Komponist zahlreicher Tänze und Märsche. Sein Sohn:

Fahrbach, Philipp jr., geb. 1843, gest. 12. 2. 1894 in Wien. Tanzkomponist und Militärkapellmeister.

Fährmann, Hans, geb. 17. 12. 1860 in Beicha (Sachsen), Kantor und Organist, Lehrer am Konservatorium in Dresden. Komponierte Orgelkonzerte, Orgelsonaten, Vokalsachen u. a.

Faißt, Immanuel Gottlob Friedrich von, Professor Dr., geb. 13. 10. 1823 in Eßlingen, gest. 5. 6. 1894 in Stuttgart. Orgelvirtuos, Theoretiker. War Lehrer für Orgelspiel und Komposition am Konservatorium in Stuttgart und von 1859 bis 1894 Direktor desselben. Bedeutender Dirigent, Komponist (Kantaten, Motetten, Psalmen [„Königshymne" nach Psalm 21], Orgelsonaten u. a.) Der König von Württemberg verlieh F. den Personaladel.

Falk-Mehlig, Anna, s. T. d. G.

Faltin, Richard Friedr., geb. 5. 1. 1835 in Danzig. Universitätsmusikdirektor in Helsingfors. Dirigent. Bearbeitete finnische Volksmusik 2c.

Faminzin, Alex. Sergiewitsch, geb. 1841 in Kaluga (Rußl.), gest. 6. 7. 1896 in Ligowo bei Petersburg. Komponist, Schriftsteller, Professor am Konservatorium in Petersburg.

Farina, Carlo, gab 1626—28 5 Bücher mehrstimmiger Kammermusik heraus.

Geboren in Mantua, war F. als Violinist in Dresden u. Danzig tätig.

Farinelli, Giuseppe, geb. 7. 5. 1769 in Este bei Padua, gest. 12. 12. 1836 in Triest. Kapellmeister. Produktiver Komponist von Opern (58), Messen u. a.

Farinelli, s. Broschi.

Farmer, Thomas, lebte Ende des 17. Jahrhunderts, gest. 1696. Engl. Komponist.

Farmer, John, geb. 16. 8. 1836 in Nottingham. Organist in London. Komponist.

Farrenc, Jaques Hippolyte Aristide, geb. 9. 4. 1794 in Marseille, gest. Januar 1865 in Paris. Flötist, Musiklehrer, Musikverleger, Musikforscher, Komponist von Flötenstücken 2c.

Farrenc, Jeanne Louise (Gattin des vorigen), geb. 31. 5. 1804 in Paris, gest. 15. 9. 1875 daselbst. War begabte Pianistin und Komponistin, Lehrerin des Klavierspiels am Pariser Konservatorium. Schrieb Symphonien, mehrfach preisgekrönte Kammermusikwerke u. a.

Fasch, Karl Fr. Christ., geb. 18. 11. 1736 in Zerbst, gest. 3. 8. 1800 als Dirigent der von ihm gegründeten Berliner Singakademie. Theoretiker und Komponist weniger kirchlicher Vokalwerke.

Faßbänder, Peter, geb. 1869 in Aachen, vortrefflicher Pianist und Dirigent in Luzern. Komponist von Orchester- und Chorwerken, Kammermusik, Liedern u. a.

Faßbender, Zdenka, s. T. d. G.

Faugues, Vincent. Kontrapunktist der niederländ. Schule im 15. Jahrhundert.

Faure, Jean Baptiste, s. T. d. G.

Fauré, Gabriel Urban, geb. 13. 5. 1845 in Pamiers (Ariège). Kapellmeister an Sainte Madeleine in Paris u. Professor für Komposition am Konservatorium daselbst. Komponierte Symphonien, Chor- und Kammermusikwerke, Salonstücke für verschiedene Instrumente, Lieder u. a.

Faust, Carl, geb. 18. 2. 1825 in Neisse, gest. 12. 9. 1892 in Bad Kudowa. Militärkapellmeister in verschiedenen Regimentern, seit 1869 städt. Kapellmeister in Waldenburg, dann in Breslau. Komponierte Tänze, Märsche, eine Operette 2c.

Favarger, René, geb. 1815, gest. 11. 8. 1868 in Etretat. Pianist und Komponist leichter Salonmusik.

Fay, Amy, geb. 21. 5. 1844 in Bayou Gaula am Mississippi, lebt in Chicago. Pianistin, Schülerin von Liszt 2c., Schriftstellerin.

Fay, Maud, s. T. d. G.

Federici, Vincenzo, geb. 1794 in Pesaro, gest. 26. 9. 1826 in Mailand. Italien. Opernkomponist.

Feinhals, Fritz, s. T. d. G.

Felchner, Gust. Ad., geb. 22. 1. 1832 in Rumehnen (Ostpr.), gest. 10. 5. 1896 als Universitätsmusikdirektor 2c. in Gießen. Trefflicher Dirigent.

Feltre, Alph. Clarke, Comte de, geb. 1806 in Paris, gest. 3. 12. 1850. Komponierte Opern, Klavierstücke, Lieder u. a.

Fenten, Wilhelm, s. T. d. G.

Feo, Francesco, geb. um 1699, gest. um 1752 in Neapel. Berühmter Gesanglehrer, Kirchen- und Opernkomponist.

Ferdinand, Friedr. Christ. Ludw., Prinz von Preußen (Prinz Louis Ferdinand), geb. 18. 11. 1772 in Friedrichsfelde bei Berlin, gest 13. 10. 1806 in Saalfeld. Pianist und Komponist.

Ferrabosco, Domenico, päpstl. Kapellensänger, Madrigalienkomponist, lebte im 16. Jahrhundert. Etwa um dieselbe Zeit lebten auch: 1. Alfonso, 2. Constantino und 3. Alfonso (geb. um 1580 in Greenwich, vielleicht als Sohn des erstgenannten Alfonso) Ferrabosco als Musiker und Tonsetzer.

Ferrari, Benedetto, geb. 1597 in Reggio, gest. 1681 in Modena. Dichter und Opernkomponist.

Ferrari, Domenico, gest. 1780 in Paris. Violinvirtuose. Schrieb Violinsonaten.

Ferrari, Carlo, gest. 1789 in Parma. Cellist. Führte in Italien den Daumenaufsatz beim Cellospiel ein. Schrieb für sein Instrument.

Ferrari, Carlotta, geb. 27. 1. 1837 in Lodi. Komponistin. Schrieb Opern, kirchliche Werke, Lieder 2c. und dichtete auch.

Ferri, Baldassare, geb. 1610 in Perugia, gest. 1680 daselbst. Seinerzeit berühmter Sänger (Kastrat).

Fesca, Fried. Ernst, geb. 15. 2. 1789 in Magdeburg, gest. 24. 5. 1826 als Konzertmeister der Hofkapelle in Karlsruhe. Komponist und Violinist. Sein Sohn:

Fesca, Alexander Ernst, geb. 22. 5. 1820 in Karlsruhe, gest. 22. 2. 1849 in Braunschweig. Pianist und talentvoller Komponist (Opern, Klaviertrios, Lieder u. a.).

Feßler, Eduard, geb. 5. 10. 1841 in Neuburg (Bayern), gest. 21. 11. 1901. Bühnensänger (Bariton).

Festa, Constantio, geb. in Florenz, gest. 10. 4. 1545 in Rom. Komponist und bedeutender Kontrapunktist. Vorläufer des Palestrina.

Fétis, François Josef, geb. 25. 3. 1784 in Mons, gest. 26. 3. 1871 in Brüssel als Direktor des Konservatoriums daselbst. Berühmter Musikgelehrter, Theoretiker, Schriftsteller, Kritiker und Komponist.

Fevin, Antonius de, lebte Ende des 15. Jahrhunderts und Anfang des 16. Jahrhunderts. Geschickter Kontrapunktist. Zeitgenosse Josquins.

Ffrangcon-Davies, D., s. T. d. G.

Fibich, Zdenko, geb. 21. 12. 1850 in Seborschitz bei Tschaslau, gest. 15. 10. 1900 in Prag. Hervorragender böhmischer Komponist. Schrieb 5 Opern, Ouvertüren, symph. Dichtungen, Streichquartette, Kammermusikwerke, viele Klavierstücke poetischen Inhalts u. a.

Fiby, Heinr., geb. 15. 5. 1834 in Wien,

lebt als Städt. Musikdirektor in Znaim (Mähren). Orchesterdirektor, Soloviolinist, Komponist.
Fiedler, Max, s. T. d. G.
Field, John, geb. 16. 6. 1782 in Dublin, gest. 11. 1. 1837 in Moskau. Gefeierter Pianist und Komponist. Berühmt sind seine Notturnen. Beachtung verdienen auch seine Klavierkonzerte.
Fielitz, Alex. v., s. T. d. G.
Filippi, Filippo, geb. 13. 1. 1833 in Vicenza, gest. 25. 6. 1887 in Mailand. Musikreferent. Schrieb eine Reihe kritischer Aufsätze, worin er sich als Anhänger Wagners dokumentierte.
Filke, Max, geb. 5. 10. 1855 in Stäubendorf bei Leobschütz (Schlesien), wirkte als Domkapellmeister und Vereinsdirigent in Breslau. Komponierte Vokalwerke u. a. Starb 1911.
Filtz, Anton, gest. 1760, Violoncellist, Mitglied der Mannheimer Hofkapelle, Komponist von Instrumentalwerken, deren einige Dr. Riemann durch Neuausgaben wieder zugängig machte.
Finck, Heinr., deutscher Tonkünstler, lebte Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts (geb. in Sachsen). Bedeutender Kontrapunktiker und Komponist geistlicher und weltlicher Vokalmusik.
Finck, Hermann, Großneffe des vorigen, geb. 1527 in Pirna, gest. 1558 in Wittenberg. Komponist geistl. und weltlicher Musik. Musiktheoretiker.
Finck, Gottfr. Wilh., Dr., geb. 7. 3. 1783 in Sulza, gest. 27. 8. 1846 als Universitätsmusikdirektor in Leipzig. Redakteur einer Musikzeitung. Komponist, Musikschriftsteller.
Fink, Christian, Professor, geb. 9. 8. 1822 in Dettingen (Württemberg). Orgelvirtuos. Musikdirektor, Organist, Seminarmusikoberlehrer in Eßlingen. Komponist von Orgelsonaten, Klavierstücken, Vokalwerken u. a. Starb Sept. 1911 in Eßlingen.
Finkenstein, Jettka, s. T. d. G.
Fioravanti, Valentino, geb. um 1770 in Rom, gest. 16. 6. 1837 in Capua. Komponist von Opern und kirchlicher Musik. Letztere schrieb er als päpstlicher Kapellmeister in Rom.
Fioravanti, Vincenzo, Sohn des vorigen, geb. 1810, gest. 1877 in Neapel. Opernkomponist, wie sein Vater. Kirchenkapellmeister in Neapel.
Fiorillo, Ignazio, geb. 11. 5. 1715 in Neapel, gest. 1787 in Fritzlar (Kassel) als Kasseler Hofkapellmeister a. D. Komponierte Opern und kirchliche Werke.
Fiorillo, Federigo, Sohn des vorigen, geb. 1753 in Braunschweig, Todesjahr unbekannt, wahrscheinlich fällt es in die Zeit zwischen 1820—30. Lebte zuletzt in London. Violinvirtuos. Komponierte Symphonien, Violinkompositionen, Etuden.
Fischer, Joh. Christ., geb. 1733 in Freiburg i. Br., gest. 29. 4. 1800. Oboevirtuose u. Komponist für sein Instrument 2c.
Fischer, Joh. Abraham, Dr., geb. 1744 in London, gest. 1801 daselbst. Hervorragender Geiger, Komponist.
Fischer, Michael Gotthard, geb. 3. 6. 1773 in Alach bei Erfurt, gest. 12. 1. 1829 in Erfurt als Organist daselbst. Orgelvirtuos, Komponist.
Fischer, Karl Ludw., geb. 1816 in Kaiserslautern, gest. 15. 8. 1877 in Hannover, wo er Hofkapellmeister war. Violinist, Dirigent, Komponist von Männerchören u. a.
Fischer, Adolf, Professor, geb. 23. 6. 1827 in Uckermünde, gest. 8. 12. 1893. Hervorragender Organist, Direktor des Schles. Konservatoriums für Musik in Breslau, Komponist.
Fischer, Karl August, geb. 25. 7. 1828 in Ebersdorf bei Chemnitz, gest. 25. 12. 1892 in Dresden. Orgelvirtuos, Komponist.
Fischer, Franz, s. T. d. G.
Fischer, Adolphe, geb. 22. 11. 1847 in Brüssel, gest. 18. 3. 1891 in der Irrenanstalt daselbst. Violoncellvirtuose. Komponierte Solostücke für sein Instrument.
Fischer, Walter, s. T. d. G.
Fischhof, Jos., geb. 4. 4. 1804 in Butschowitz (Mähren), gest. 28. 6. 1857 in Baden bei Wien. Klavierlehrer am Konservatorium Wien. Komponist von Klavierwerken 2c.
Fischhof, Robert, Neffe des vorigen, geb. 1856 in Wien. Klaviervirtuos, Professor am Konservatorium in Wien.
Fitelberg, Georg, geb. 18. 10. 1879 in Dünaburg, Kapellmeister der Philharmonie in Warschau. Komponist (Orchester- und Kammermusikwerke usw.)
Fitzenhagen, Karl Fried. Wilhelm, geb. 15. 9. 1848 in Seesen (Braunschweig), gest. 13. 12. 1890 in Moskau. Violoncellvirtuos. Komponist trefflicher Celloсолostücke u. a. Werke.
Fleischer, Reinhold, geb. 12. 4. 1842 in Dahsau (Schles.). Organist, Dirigent der Singakademie u. des Lehrergesangvereins in Görlitz. Kgl. Musikdirektor, Komponist. Starb 1904.
Fleischer, Oskar, s. T. d. G.
Fleischer-Edel, Kath., s. T. d. G.
Flemming, Friedr. Ferd., geb. 28. 2. 1778 in Neuhausen (Sachsen), gest. 27. 5. 1813 in Berlin, prakt. Arzt. Komponist von Männerchören und Liedern.
Flesch, Karl, s. T. d. G.
Flörsheim, Otto, geb. 2. 3. 1853 in Aachen, Musikkritiker u. Komponist (Symphonien, symph. Dichtungen, Ouvertüren, Instrumental- und Vokalsachen).
Floridia, Pietro, geb. 4. 5. 1860 in Modena, Komponist von Opern, eleganten Klavierstücken u. a.
Florimo, Francesco, geb. 1800 in San Giorgia Norgeto bei Reggio,

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

gest. 18. 12. 1888 in Neapel. Italien. Musikforscher und Komponist.

Flotow, Fr. Frhr. v., geb. 27. 4. 1812 auf dem Rittergut Teutendorf (Mecklenburg), gest. 24. 1. 1883 in Darmstadt. Opernkomponist. „Martha" und „Stradella" gehören heute noch zu den populärsten Repertoiropern.

Flügel, Gustav, geb. 2. 7. 1812 in Nienburg a. d. Saale, war von 1859 an Schloßorganist in Stettin, starb dort 1900. Kgl. Musikdirektor, Komponist.

Flügel, Ernst, geb. 31. 8. 1844 in Halle a. S., lebt als Kgl. Musikdirektor und Organist in Breslau. Komponist.

Förster, Ad. M., geb. 2. 2. 1854 in Pittsburg (Nordamerika), lebt daselbst als Musiklehrer. Komponierte Orchester- und Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder u. a.

Förster, Josef, geb. 22. 2. 1833 zu Osojnitz (Böhmen), gest. 3. 1. 1907 in Prag, wo er als Domkapellmeister, Lehrer für musikalische Komposition am Konservatorium u. Komponist kirchl. Musik (Messen) wirkte.

Förster, Alban, gest. 23. 10. 1849 in Reichenbach (Voigtland), Hofkapellmeister in Neustrelitz. Violinist (Konzertmeister) und Komponist. Schrieb Opern, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder ꝛc.

Förster, Anton, s. T. d. G.

Fohström von Rode, Alma, s. T. d. G.

Folville, Juliette, geb. 6. 1. 1870 in Lüttich. Komponistin, Violinistin und Pianistin.

Fontana, Jules, geb. 1810 in Warschau, gest. 1869 in Paris. Pianist, Komponist von Salonstücken.

Forchhammer, Th., geb. 29. 7. 1847 in Schiers (Graubünden). Orgelvirtuose, Domorganist in Magdeburg, Kgl. Musikdirektor, Komponist.

Ford, Ernest, geb. 17. 2. 1858 in London, ist dort als Theaterkapellmeister tätig. Komponierte Opern, Operetten, Vokalwerke u. a.

Ford, Thomas, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Gelehrter engl. Komponist. Schrieb Messen, Kanons u. a.

Forkel, Joh. Nic., Dr. phil., geb. 22. 2. 1749 in Meeder bei Koburg, gest. 17. 3. 1818 in Göttingen, wo er viele Jahre Universitätsmusikdirektor war. Bedeutender Theoretiker und Musikschriftsteller, Komponist.

Formes, Karl, geb. 7. 8. 1816 in Mühlheim a. Rh., gest. 15. 12. 1889 in New York. Ausgezeichneter Bassist. Sein Bruder:

Formes, Theodor, geb. 24. 6. 1826 in Mühlheim a. Rhein, gest. 15. 10. 1874 in der Irrenanstalt Endenich bei Bonn. Errang als Tenorist große Erfolge.

Foroni, Giacopo, geb. 25. 7. 1825 in Verona, gest. 8. 9. 1858 in Stockholm, wo er Hofkapellmeister war. Komponist, Pianist.

Forster, Josef, geb. 10. 8. 1845 zu Trofajach, lebt in Wien. Opernkomponist („Die Rose von Pontevedra", preisgekrönt, Gotha 1893).

Fouque, Pierre Octave, geb. 12. 11. 1844 in Pau (Niederpyrenäen), gest. April 1883 daselbst. Komponist und Musikschriftsteller.

Fränzl, Ferd., geb. 24. 5. 1770 in Schwetzingen, gest. Nov. 1833 in Mannheim als pens. bayerischer Hofkapellmeister. Violinist, Komponist (Violinkonzerte, Orchesterwerke u. a.).

Franchetti, Alberto, Baron, geb. 18. 9. 1860 in Turin. Schüler von Dräseke. Schrieb Opern („Asraele", „Germania" u. mehrere andere), Kammermusik ꝛc.

Franchomme, Aug., geb. 10. 4. 1809 in Lille, gest. 21. 1. 1884 in Paris. Bedeutender Cellovirtuos und Komponist von Solostücken für sein Instrument.

Franck, Melchior, geb. um 1580 in Zittau, gest. 1639 als Hofkapellmeister in Koburg. Kirchenkomponist von enormer Produktivität.

Franck, Joh. Wolfgang, geb. 1641 in Hamburg, war daselbst Arzt, Opernkomponist und Kapellmeister. Er starb in Spanien.

Franck, César August, geb. 10. 12. 1822 in Lüttich, lebte seit 1848 in Paris als Organist und Lehrer am Konservatorium, gest. 8. 11. 1890. Bedeutender Komponist. Oratorien: „Ruth", „Les Béatitudes", 1 Symphonie in D-moll, symphon. Dichtungen, Klavierwerke mit Orchester, Klavier- und Violinsonaten, Kammermusikwerke, Lieder u. a. Franck findet erst in letzter Zeit die verdiente Anerkennung.

Franck, Josef (Bruder von César August), geb. 1820, lebte in Paris. Organist, Komponist. Schrieb Lehrbücher.

Franck, Eduard, Prof. Dr., geb. 5. 10. 1817 in Breslau, gest. 5. 12. 1893 in Berlin. Pianist und Komponist (Symphonie, Kammermusik- und Klavierwerke u. a.).

Franck, Richard (Sohn des vorigen), geb. 3. 1. 1858 in Köln. Pianist, Komponist und Lehrer. Dirigent des Lehrergesangvereins in Kassel. Klavier- und Kammermusik; Ouvertüren, Suite ꝛc.

Franco-Mendes, Gebrüder, der ältere Jakob, geb. 1812 in Amsterdam, Violoncellspieler, lebte in Paris; der jüngere Josef, geb. 1816, gest. 14. 10. 1841 in Amsterdam, war Violinvirtuos, Komponist von Streichquartetten u. a.

Frank, Ernst, geb. 7. 2. 1847 in München, gest. 17. 8. 1889 in Ober-Döbling bei Wien. Hoforganist, Hofkapellmeister in Mannheim u. Hannover, Komponist von Opern u. a.

Franke, Hermann, geb. 9. 2. 1834 in Neusalz a. O., ist seit 1869 Kantor an der Hauptkirche in Sorau. Kgl. Musikdirektor, Komponist, Musikpädagoge.

Franke, F. W., s. T. d. G.

Franz, Robert, Dr., geb. 28. 6. 1815 in Halle, gest. 24. 10. 1892 daselbst. Bedeutender Liederkomponist, Dirigent. Bearbeiter Bachscher und Händelscher Werke 2c.

Franz, J. H. (auch B. Pelham), Pseudonym für Graf Bolko von Hochberg auf Rohnstock (Schlesien), geb. 23. 1. 1843 auf Schloß Fürstenstein, Generalintendant der Kgl. preuß. Hoftheater. Komponist von Opern, Symphonien. Graf H. rief 1876 die schlesischen Musikfeste ins Leben.

Franzillo-Kaufmann, Hedwig, s. T. d. G.

Frauscher, Moritz, s. T. d. G.

Freiberg, Otto, Professor, geb. 26. 4. 1846 in Naumburg a. S. Universitätsmusikdirektor und Dirigent mehrerer Gesangvereine in Göttingen. Schrieb Chöre.

Frescobaldi, Girolamo, geb. 9. 9. 1583 in Ferrara, gest. 2. 3. 1644 in Rom, wo er von 1608 bis kurz vor seinem Tode Organist an der Peterskirche war. Der größte Orgelvirtuos seiner Zeit, aber auch als Komponist für die Kunst von hoher Bedeutung.

Freudenberg, Karl Gottlieb, geb. 15. 1. 1797 in Trachenberg (Schlesien), gest. 13. 4. 1869 als Oberorganist an der St. Maria-Magdalenenkirche in Breslau. Komponist (Orgel- und Klavierstücke, Vokalkompositionen u. a.).

Freudenberg, Wilh., Prof., geb. 11. 3. 1838 in Raubacher-Hütte bei Neuwied, lebt in Berlin als Lehrer und Dirigent mehrerer Gesangvereine. Kapellmeister, Komponist (Opern, Orchesterwerke, Klavierstücke, Lieder u. a.).

Freund, Robert, s. T. d. G.

Frey, Emil, s. T. d. G.

Freytag, Otto, s. T. d. G.

Fricke, August Gottfr. Ludw., geb. 24. 3. 1829 in Braunschweig, gest. 27. 6. 1894 in Berlin. Ausgezeichneter Bühnensänger, Bassist, Kgl. Kammersänger.

Fricke, August, Bariton, Hofopernsänger in Stuttgart.

Fried, Oskar, s. T. d. G.

Friedberg, Carl, s. T. d. G.

Friedenthal, Albert, s. T. d. G.

Friederichs, Friedr., s. T. d. G.

Friedheim, Arthur, s. T. d. G.

Friedländer, Max, Dr., s. T. d. G.

Friedmann, Ignaz, s. T. d. G.

Friedrich II. der Große, König v. Preußen, geb. 24. 1. 1712 in Berlin, gest. 17. 8. 1786 in Sanssouci. Eifriger Musikliebhaber, Flötist, Komponist von Flötensoli u. a.

Frimmel, Theodor, Dr., geb. 15. 12. 1853 in Amstetten (Niederösterreich). Kustos der k. k. Bibliothek und Dozent für Kunstgeschichte in Wien. Musikschriftsteller. („Beethoven und Goethe", „Neue Beethoveniana" 2c.).

Frischen, Josef, geb. 6. 7. 1863 in Harzweiler (Rheinland), Kgl. Musikdirektor, Dirigent des Oratorienvereins in Hannover. Komponierte Chor- und Orchesterwerke 2c.

Fritze, Wilh., geb. 17. 2. 1842 in Bremen, gest. 7. 10. 1881 in Stuttgart. Pianist, Dirigent, Komponist (Symphonien, Oratorien, 1 Klavier- und 1 Violinkonzert, Vokalwerke u. a.).

Froberger, Joh. Jacob, geb. um 1605 in Halle, gest. 6. 5. 1667 in Héricourt als Musiklehrer der Herzogin Sibylla von Württemberg. Berühmter Organist und Komponist, Orgel- und Klavierkompositionen 2c. F. war Schüler Frescobaldis in Rom.

Fröhlich, Josef, Dr., geb. 28. 5. 1780 in Würzburg, gest. 5. 1. 1862 daselbst. Professor an der Universität und Universitätsmusikdirektor, Komponist, Musikhistoriker, verfaßte Schulen für alle möglichen Instrumente.

Fromm, Emil, geb. 29. 1. 1835 in Spremberg (Niederlausitz), lebt in Flensburg als Dirigent und Musiklehrer. Organist, Kgl. Musikdirektor, Komponist.

Frontini, Paul, geb. 6. 8. 1861 in Catania, Konservatoriumsdirektor in Neapel. Komponierte eine Anzahl in Italien viel aufgeführter Opern sowie zahlreiche beliebte Klavierkompositionen.

Früh, Armin Leberecht, geb. 15. 9. 1820 in Mühlhausen (Thüringen), gest. 8. 1. 1894 in Nordhausen. Musiklehrer, Komponist (Opern, Symphonien 2c.).

Fuchs, Georg Fried., geb. 3. 12. 1752 in Mainz, gest. 9. 10. 1821 in Paris. Klarinettevirtuos, Komponist von Werken für Blasinstrumente.

Fuchs, Aloys, geb. 6. 6. 1799 in Raase (Oesterr.-Schlesien), gest. 20. 3. 1853 in Wien. Musikhistoriograph und Antiquar.

Fuchs, Karl, Dr. phil. (Dorius Joh.), geb. 22. 10. 1838 in Potsdam, lebt in Danzig als Musiklehrer und Musikreferent. Vorzüglicher Pianist und geistvoller Musikschriftsteller, Organist a. D.

Fuchs, Albert, Professor, geb. 15. 2. 1858 in Basel, gest. 15. 2. 1910 in Dresden als Lehrer am Kgl. Konservatorium. Chordirigent und Komponist (Orchester-, Klavier-, Vokalwerke u. a.).

Fuchs, Anton, s. T. d. G.

Fuchs, Joh. Nep., s. T. d. G.

Fuchs, Robert, s. T. d. G.

Füchs, Ferd. Karl, geb. 1811 in Wien, gest. 7. 1. 1848 daselbst. Komponist von Opern.

Führer, Robert, geb. 2. 6. 1807 in Prag, gest. 28. 11. 1861 in Wien. Theoretiker und Kirchenkomponist (Messen 2c., Orgelwerke u. a.).

Fuentes, Don Pasquale, geb. in Albaida, gest. 1768 in Valenzia. Spanischer Kirchenkomponist.

Fumagalli, Adolfo, geb. 19. 10. 1828 in Inzago (Mailand), lebte in Paris, gest. 1856 in Florenz. Pianist, Salonkomponist.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Fumagalli, Mario Léon, s. T. d. G.

Fürstenau, Caspar, geb. 28. 2. 1772 in Münster, gest. 11. 5. 1819 in Oldenburg. Flötist.

Fürstenau, Ant. Bernh., Sohn d. vorigen, geb. 20. 10. 1792 in Münster, gest. 18. 11. 1852 als Kammermusikus in Dresden. Flötenvirtuos, komponierte für sein Instrument. Dessen Sohn:

Fürstenau, Moritz, geb. 26. 7. 1824 in Dresden, gest. 25. 3. 1889 daselbst. Flötenvirtuos, Musikschriftsteller, Kustos der K. Musikaliensammlung und Lehrer am Konservatorium in Dresden.

Fux, Joh. Josef, geb. 1660 in Hirtenfeld (Steiermark), gest. 14. 2. 1741 in Wien. Kaiserl. Oberkapellmeister in Wien, Kontrapunktist, Theoretiker, Komponist kirchlicher und weltlicher Musikwerke.

G

Gabrieli, Andrea (genannt Andr. del Canareggio), geb. um 1510, gest. 1586 in Venedig. Kapellsänger, Organist, berühmter Komponist der venetianischen Schule.

Gabrieli, Giovanni (Neffe des vorigen), geb. 1557 in Venedig, gest. 1612 oder 13. 8. 1613. Organist der Markuskirche, Orgelvirtuos. Als Komponist ebenso bedeutend wie sein Oheim.

Gabrielsky, Joh. Wilh., geb. 27. 5. 1791 in Berlin, gest. 18. 9. 1846 in Berlin. Flötenvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Gabrielsky, Julius (Bruder des vorigen), geb. 3. 12. 1806 in Berlin, gest. Mai 1878. Ebenfalls Flötenvirtuos.

Gabrilowitsch, Ossip, s. T. d. G.

Gade, Niels W., geb. 22. 2. 1817 in Kopenhagen, gest. 21. 12. 1890 daselbst als kgl. dänischer Hofkapellmeister und Direktor des Konservatoriums &c. G. ist nicht allein der bedeutendste dänische Komponist, sondern überhaupt einer der hervorragendsten Meister neben Mendelssohn und Schumann. Er schrieb 8 Symphonien, 5 Ouvertüren, 8 Chorwerke mit Soli und Orchester, Novelletten für Streichorchester, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder &c.

Gadsby, Henry, geb. 15. 12. 1842 in London. Englischer Komponist. Schrieb Symphonien, Kantaten, Ouvertüren, Vokalwerke u. a.

Gadsky, Johanna, s. T. d. G.

Gährich, Wenzel, geb. 16. 9. 1794 in Zerchowitz (Böhmen), gest. 15. 9. 1864 in Berlin. Violinist, wurde später Ballettdirigent am kgl. Opernhaus. Komponierte Ballettmusiken, Opern, Symphonien u. a.

Gänsbacher, Joh. Bapt., geb. 8. 5. 1778 in Sterzing, gest. 13. 7. 1844 als Domkapellmeister in Wien. War Mitschüler Webers und Meyerbeers bei Abt Vogler. Fruchtbarer Kirchenmusikkomponist; schrieb auch Bühnen- und Instrumentalwerke.

Gafori, Gafurius Franchius, geb. 1451 in Lodi, gest. 1522 in Mailand, wo er als Chormeister am Dom tätig war. Bedeutender italienischer Theoretiker.

Gagliano, Marco di Zanobi da, geb. Ende des 16. Jahrh. in Gagliano, gest. 24. 2. 1642 als Kapellmeister der Lorenzkirche in Florenz. G. ist einer der ältesten Opernkomponisten, schrieb auch viele Kirchenwerke.

Gallenberg, Wenzel Rob. Graf. v., geb. 28. 12. 1783 in Wien, gest. 13. 3. 1839 in Rom. Theaterdirektor und Ballettkomponist.

Galley, Jacq. Franç., geb. 8. 12. 1795 in Perpignan, gest. 1864 in Paris. Berühmter Hornvirtuos. Komponist für sein Instrument und Verfasser einer „Hornschule".

Galliard, Joh. Ernst, geb. 1687 in Celle, gest. 1749 in London als Kapellmeister. Komponierte Opern und vieles andere.

Gallus, Jacobus, auch Händl, Handl gen., geb. um 1550 in Krain, gest. 1591 in Prag als kaiserl. Kapellmeister. Bedeutender Kontrapunktist und Komponist von Messen, Motetten u. a.

Galston, Gottfried, s. T. d. G.

Galuppi, Baldassare (gen. Buranello), geb. 1706, gest. 1784 in Venedig. Kapellmeister an der Markuskirche, später kaiserl. Kapellmeister in Petersburg. Kirchen- und Opernkomponist.

Gambini, Carlo Andrea, geb. 22. 10. 1819 in Genua, gest. 14. 2. 1865 daselbst. Komponierte Opern, kirchliche Werke u. a.

Gambole, Emanuele, lebt in Mailand. Musiktheoretiker. Machte einen Versuch der Reform unserer Notenschrift.

Gamucci, Baldassare, geb. 14. 2. 1822 in Florenz, gest. 8. 1. 1892 daselbst als Direktor des kgl. Musikinstituts. Komponist.

Gandolfi, Riccardo, geb. 1839 in Voghera, Bibliothekar des Konservatoriums in Florenz. Komponist von Opern und Kirchenmusik; Musikhistoriker.

Gantenberg, Heinr., Prof., geb. 29.11.1823 in Berlin, gest. 6. 4. 1910 daselbst, ehemaliger hervorragender Flötist der Berliner Kgl. Hofkapelle.

Ganz, Moritz, geb. 13. 9. 1806 in Mainz, gest. 22. 1. 1868 in Berlin. Violoncellvirtuos, Komponist für sein Instrument &c.

Ganz, Leopold, geb. 28. 11. 1810 in Mainz, gest. 15. 6. 1869 in Berlin. Violinvirtuos.

Ganz, Rudolf, s. T. d. G.

Garaudé, Alexis Adélaide, Gabriel de, geb. 21. 3. 1779 in Nancy, gest. 23. 3. 1852. Professor für Gesang am Konservatorium in Paris. Schrieb Gesangstudien, eine Gesangschule, Lieder, Klaviersonaten u. a.

Garcia, Manuel del Populo Vincente, geb. 22. 1. 1775 in Sevilla, gest. 2. 6. 1832 in Paris. Berühmter Tenorist und Gesanglehrer, auch Opernkomponist.

Garcia, Manuel, geb. 17. 3. 1805 in Madrid, gest. 102 Jahre alt, 30. 6.

G

1906 in London, berühmter Gesangspädagoge, Erfinder des Kehlkopfspiegels. Jenny Lind, Johanna Wagner, Julius Stockhausen u. verschiedene andere waren seine Schüler.

Garcia, Pauline, siehe **Viardot-Garcia.**

Garcin, Jules Auguste, geb. 11. 7. 1830 in Bourges, gest. 10. 10. 1896 in Paris. Violinvirtuose, Komponist, war Professor am Konservatorium und Dirigent der Konservatoriumskonzerte.

Garibaldi, Giuseppe, geb. 1820 in Italien. Flötenvirtuos und Komponist für sein Instrument. Schrieb auch Opern.

Garms, Hendrik, geb. 3. 12. 1867 in Amsterdam, wirkt dort als Theorielehrer, Komponist und Kritiker.

Garnier, François Joseph, geb. 1759 in Lauris (Vaucluse), gest. 1825 daselbst. Berühmter Oboist. Veröffentl. Konzerte 2c. für sein Instrument, sowie eine Oboeschule.

Garnier, Mary, s. T. d. G.

Garret, Georg Mursell, Dr., geb. 1834 in Winchester, gest. 8. 4. 1897 in Cambridge. Universitätsorganist und Komponist.

Garsó, Siga, s. T. d. G.

Gaspari, Gaetano, geb. 14. 3. 1807 in Bologna, gest. 31. 3. 1881 dortselbst. War bis 1866 Kapellmeister an San Petronio. Musikgeschichtsforscher. Komponist von Kirchenmusiken.

Gasparini, Francesco, geb. 1668 in Lucca, gest. als Kapellmeister von St. Laterano in Rom im April 1737. Kirchen- und Opernkomponist, Lehrer.

Gasperini, A. de, gest. 21. 4. 1868 in Paris. Arzt, Musikkritiker und begeisterter Wagnerianer.

Gassier, Edouard, geb. 1822 in Paris, gest. 18. 12. 1871 in Havanna. Franz. Opernsänger. Feierte gemeinsam mit seiner Gattin:

Gassier, Josepha (geb. Fernandez), geb. 1821 in Bilbao, gest. 3. 10. 1866 in Madrid, an den größten europäischen und amerikanischen Bühnen Triumphe.

Gaßmann, Florian, Leop., geb. 4. 5. 1723 in Brüx (Böhmen), gest. 21. 1. 1774 in Wien, wo er Hofkapellmeister war. Opern- und Kirchenkomponist.

Gaßner, Ferd. Simon, Dr., geb. 6. 1. 1798 in Wien, gest. 25. 2. 1851 als Hofmusikdirektor in Karlsruhe. Violinist und Komponist. Schrieb theoretische und pädagogische Werke, sowie ein Universallexikon der Tonkunst (nach Schilling).

Gast, Peter, geb. 10. 1. 1854 in Annaberg, komponierte Lieder und Opern („Heimliche Ehe“, Wien 1891, „Der Löwe von Venedig“ u. a.)

Gastinel, Léon, geb. 15. 8. 1823 in Villers-les-pots, Depart. Côte d'Or. Französischer Komponist. Schrieb Symphonien, Oratorien, Ouvertüren, Kammermusikwerke, Opern u. a.

Gastoldi, Giovanni Giacomo, geb. Mitte des 16. Jahrhunderts in Caravaggio, gest. 1622. Kirchenkapellmeister, Kontrapunktist und Komponist vieler kirchlicher und weltlicher Vokalwerke.

Gatayes, Guillaume P. Ant., geb. 20. 12. 1774, gest. 20. 10. 1846 in Paris. War Virtuose auf der Guitarre und Harfe. Schrieb viele Musikstücke für diese Instrumente, auch mehrere Schulen.

Gatayes, Josef Léon, geb. 25. 12. 1805, gest. 1. 2. 1877 in Paris. Ebenfalls Harfenvirtuose und Komponist für Harfe.

Gathy, Aug., geb. 14. 5. 1800 in Lüttich, gest. 8. 4. 1858 in Paris. Musikalischer Kritiker. Schrieb ein Musiklexikon. (3. Auflage 1873 von Reißmann.)

Gauby, Josef, geb. 17. 3. 1851 in Lankowitz (Steiermark), lebt als Vereinsdirigent und Musiklehrer in Graz. Komponist von Klavierstücken, Liedern, Chören 2c.

Gaultier, Denis, geb. anfangs des 17. Jahrhunderts in Marseille, gest. 1664 in Paris. Virtuose auf der Laute. Komponist für sein Instrument.

Gautier, Jean François Eugène, geb. 27. 2. 1822 in Vaugirard bei Paris, gest. 3. 4. 1878 in Paris. War Theaterkapellmeister, Lehrer am Konservatorium, Organist, Kritiker und Komponist einer Anzahl komischer Opern 2c.

Gaveaux, Pierre, geb. 1761 in Béziers, gest. 5. 2. 1825 in Paris in einer Irrenanstalt. Bedeutender Tenorist und dramatischer Komponist, schrieb 33 Opern und Operetten.

Gaviniés, Pierre, geb. 26. 5. 1726 in Bordeaux, gest. 19. 9. 1800 in Paris. Bedeutender Violinvirtuose, Lehrer am Konservatorium in Paris. Schrieb Etüden, Konzerte und Sonaten für Violine 2c.

Gaztambide, Joaquin, geb. 7. 2. 1823 in Tudela (Navarra), gest. 25. 3. 1870 in Madrid als Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium. Dirigent und Operettenkomponist.

Gazzaniga, Giuseppe, geb. 1743 in Verona, gest. 1819 in Crema. Kapellmeister, Opernkomponist. Schrieb später als Kapellmeister der Kathedrale zu Cremona auch Kirchenmusik.

Gebauer, Franz Xaver, geb. 1784 in Eckersdorf (Grafschaft Glatz), gest. 13. 12. 1822 in Wien. Chordirektor an der Augustiner Hofpfarrkirche in Wien, Gründer der concerts spirituels. Veröffentlichte Lieder und Chöre.

Gebel, Georg, geb. 25. 10. 1709 in Brieg (Schlesien), gest. 24. 9. 1753 in Rudolstadt als fürstlicher Konzert- und Kapellmeister. Komponierte 100 Symphonien, 12 Opern und eine Menge Kirchenmusiken und Instrumentalstücke 2c.

Gebel, Franz Xaver, geb. 1787 in Fürstenau bei Breslau, gest. 1843 in Moskau. Kapellmeister, Klavierlehrer,

G

Komponist von Opern, Ouvertüren, Symphonien, Kammermusikwerken, Klavierstücken u. a.

Gebhardi, Ludwig Ernst, geb. 1787 in Nottleben (Thüringen), gest. 4. 9. 1862 in Erfurt als Organist und Musiklehrer am Seminar daselbst. Orgelvirtuos. Schrieb eine Generalbaßschule, eine Orgelschule, Orgelstücke ꝛc.

Gehrmann, Hermann, Dr., geb. 22.12.1861 in Wernigerode, lebt in Frankfurt a. M., Pianist, Komponist, Kritiker der Frankfurter Zeitung, Musikschriftsteller.

Geisler, Paul, s. T. d. G.

Geißler, Karl, geb. 28. 4. 1802 in Mulda (Sachsen), gest. 13. 4. 1869 als Organist in Bad Elster. Komponierte Klavier- und Orgelstücke, kleinere Kirchenvokalsachen ꝛc.

Gelinek, Jos., Abbé, geb. 3. 12. 1758 in Selcz (Böhmen), lebte in Wien, wo er am 13. 4. 1825 starb. Seinerzeit beliebter Variationenkomponist.

Geller-Wolter, Luise, s. T. d. G.

Geloso, Albert, s. T. d. G.

Geminiani, Francesco, geb. 1680 in Lucca, gest. 17. 9. 1762 in Dublin. Violinvirtuos, Komponist vieler Werke für Violine ꝛc. und Musikschriftsteller.

Genast, Eduard Franz, geb. 15. 7. 1797 in Weimar, gest. 4. 8. 1866 in Wiesbaden. Baritonist, später Schauspieler, komponierte Lieder und zwei Opern. Gab seine Memoiren: „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers" heraus.

Genée, Richard, geb. 7. 2. 1823 in Danzig, gest. 11. 6. 1895 in Baden bei Wien. Theaterkapellmeister, Komponist von komischen Opern und Operetten, Männerchören, Liedern u. a. Genée dichtete die Texte zu seinen Bühnenwerken selbst und versorgte auch andre Komponisten (Strauß, Suppé ꝛc.) mit Librettis.

Genée, Rudolph, Bruder des vorigen, Professor, Musikschriftsteller, Begründer der Berliner „Mozart-Gemeinde" und Herausgeber der für ihre Mitglieder bestimmten „Mitteilungen", lebt in Berlin.

Generali, Pietro, geb. 4. 10. 1783 in Masserano (Piemont), gest. 3. 11. 1832 in Novara. Dirigent, Komponist von Opern und Kirchenmusik.

Genet, Eleazar (gen. il carpentrasso), geb. Ende des 15. Jahrhunderts, gest. 1532. Kontrapunktist und Kirchenkomponist.

Genß, Hermann, geb. 6. 1. 1856 in Tilsit, Direktor des Konservatoriums des Westens und Dirigent ꝛc. in Berlin-Charlottenburg, Pianist und Komponist.

Gérardy, Jean, s. T. d. G.

Gerber, Ernst Ludw., geb. 29. 9. 1746 in Sondershausen, gest. 30. 6. 1819 als Hofsekretär daselbst. Schrieb ein Tonkünstlerlexikon, welches noch heute Wert besitzt.

Gerbert von Hornau, Martin, Fürstabt von St. Blasien (Schwarzwald), geb. 12. 8. 1720 in Horb a. N., gest. 13. 5. 1793 in St. Blasien. Musikforscher von Bedeutung.

Gerke, Otto, geb. 13. 7. 1807 in Lüneburg, gest. 28. 6. 1878 in Paderborn. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Gerhäuser, Tenorist, Hoftheater in Karlsruhe.

Gerlach, Theod. Heinr., geb. 25. 6. 1861 in Dresden. Kapellmeister und Komponist. Schrieb Chor-, Orchester- und Kammermusikwerke, Kantaten, Lieder u. a.

German, Edward, geb. 1862 in Whitchurch, Theaterkapellmeister in London, Komponist von Schauspielmusiken, Symphonien, Orchestersuiten u. a.

Germer, Heinr., geb. 30. 12. 1837 in Sommersdorf (Prov. Sachsen), lebt in Dresden als Musiklehrer. Pianist und Klavierpädagoge. Veröffentlichte eine Klavierschule, theoretisch-praktische Schriften, veranstaltete Ausgaben klassischer Klavierwerke ꝛc.

Gernsheim, Fr., s. T. d. G.

Gersbach, Josef, geb. 22. 12. 1787 in Säckingen, gest. 3. 12. 1830 als Seminarmusiklehrer in Karlsruhe, Liederkomponist, veröffentlichte Schulliederbücher ꝛc.

Gerster, Etelka, s. T. d. G.

Gervasoni, Carlo, geb. 4. 11. 1762 in Mailand, gest. 4. 6. 1819 daselbst. War Kirchenmusikdirektor in Borgo Taro, Mitglied der italienischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Veröffentlichte theoretische Werke.

Gervinus, Georg Gottfr., geb. 20. 5. 1805 in Darmstadt, gest. 18. 3. 1871 in Heidelberg als Professor. Schrieb das Werk: „Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst".

Gesius, Bartholomäus, geb. um 1555 in Müncheberg bei Frankfurt a. O., gest. 1613 daselbst. Komponist und Theoretiker.

Gesualdo, Don Carlo, Fürst von Venosa. Geistreicher Musiker und Madrigalenkomponist. Seine Werke wurden 1855 und 1613 herausgegeben.

Gevaërt, François Auguste, geb. 31.7.1828 zu Huisse (Belgien), gest. 24. 12. 1908 in Brüssel als Direktor des Konservatoriums. Hervorragender Musikhistoriker, Theoretiker und Komponist (Opern, Kirchenmusik, Orchesterwerke, Gesänge u. a.)

Geyer, Flodoard, Professor, geb. 1. 3. 1811 in Berlin, gest. 30. 4. 1872 daselbst. War Lehrer der Komposition am Sternschen Konservatorium, Musikschriftsteller, Musikreferent, Theoretiker, Komponist von Opern, Symphonien, Kirchenwerken, Liedern ꝛc. Nur weniges wurde veröffentlicht.

Geyer, Stefi, s. T. d. G.

Gheyn, Matth. van den, geb. 7. 4. 1721 in Tirlemont (Brabant), gest. 22. 6. 1785 in Löwen. Organist und Orgelkomponist ꝛc.

G

Ghislanzoni, Antonio, geb. 25. 11. 1824 in Lecco (Italien). War zuerst Baritonist, später Musikschriftsteller, Kritiker und Librettist („Aida" 2c.). Starb 1893.

Ghizzolo, Giovanni, Franziskanermönch, geb. in Brescia. Kirchenkapellmeister und Komponist kirchlicher Vokalwerke, welche in den Jahren 1608—24 herausgegeben wurden.

Ghymers, Jules Eugène, geb. 16. 5. 1835 in Lüttich, Professor des Klavierspiels am Konservatorium daselbst. Musikreferent. Schrieb Klavierwerke 2c.

Ghys, Josef, geb. 1801 in Gent, gest. 22. 8. 1848 in Petersburg. Violinvirtuos und Komponist von Violinsolostücken 2c.

Giacobbi, Girolamo, lebte um 1575 bis 1630 in Bologna, schrieb kirchliche Vokalmusik und Opern, worunter eine der ältesten der Kunstgattung, „Andromeda", 1610 aufgeführt wurde. Gründete die Akademie „Filomusa", die in hohem Ansehen stand.

Giacomelli, geb. 1686 in Parma, gest. 1743 daselbst. Seinerzeit berühmter Opernkomponist.

Giarda, Luigi Stefano, geb. 19. 3. 1868 in Cassolnovo, Lehrer am Kgl. Konservatorium in Neapel, Violoncellvirtuose, schrieb für sein Instrument, ferner eine Oper, Kammermusik u. a.

Giardini, Felice de, geb. 1716 in Turin, gest. 1796 in Moskau. Berühmter Violinvirtuos und Komponist von Opern und Instrumentalwerken.

Gibbons, Orlando, geb. 1583 in Cambridge, gest. 1625 in Canterbury. Bedeutender englischer Komponist, Hoforganist. Sein Sohn:

Gibbons, Christof, geb. 1615 in London, gest. 20. 10. 1676, war Organist an der Westminster-Abtei.

Gide, Casimir, geb. 1798 oder 1804 in Paris, gest. 18. 2. 1868 daselbst. Opern- und Ballettkomponist.

Gigout, Eugène, geb. 23. 3. 1844 in Nancy, Organist und Komponist in Paris, Schüler von St. Saëns, veröffentlichte Orgelkompositionen.

Gilchrist, W. W., geb. 18. 1. 1846 in Jersey City (New Jersey). Organist und Dirigent in Philadelphia, Komponist.

Gille, Karl, s. T. d. G.

Gillet, Ernst, geb. 13. 9. 1856 in Paris. Violoncellist und Salonkomponist. („Loin du bal" 2c.).

Gillmeister, Karl, s. T. d. G.

Gilson, Paul, geb. 15. 6. 1865 in Brüssel. Komponist. Kantaten („Sinai"), Opern, Chorwerke, die Symphonie „Das Meer" und andere größere Orchesterwerke 2c. Inspekteur der écoles royales de musique in Belgien.

Giordani, Giuseppe (gen. Giordaniello), geb. 1744 in Neapel, gest. 1798 in Fermo als Kapellmeister der Kathedrale daselbst. Komponierte Opern, Oratorien, Kammermusikwerke, Violinkonzerte, Lieder u. a.

Giordano, Umberto, s. T. d. G.

Giosa, Nicola de, geb. 5. 5. 1820 in Bari, gest. 7. 7. 1885 daselbst. Theaterkapellmeister und Opernkomponist. Schrieb auch Lieder und Kirchenmusiken.

Giovanelli, Ruggiero, geb. um 1560 in Velletri, gest. nach 1615. War Nachfolger Palestrinas als Kapellmeister an St. Peter in Rom, Komponist vieler Kirchenwerke.

Giovannini, wirkte 1740—82 in Berlin, Violinist und Komponist, unter anderem des Liedes „Willst du dein Herz mir schenken", das lange als von J. S. Bach herstammend angesehen wurde.

Giuliani, Mauro, geb. 1796 in Bologna, gest. 1820 in Wien. Guitarrevirtuos und Komponist für sein Instrument.

Gladstone, Francis Edward, geb. 2. 3. 1845 in Summertown bei Oxford, Organist in London, Komponist kirchlicher Werke.

Gläser, Franz, geb. 19. 4. 1798 in Obergeorgenthal (Böhmen), gestorben 29. 8. 1861 in Kopenhagen, wo er Hofkapellmeister war. Opernkomponist („Des Adlers Horst", „Rattenfänger von Hameln") u. a.

Glarean, Heinr. (Henricus Loritus), geb. 1488 im Kanton Glarus, gest. 28. 3. 1563 in Freiburg in Br. Der bedeutendste Musiktheoretiker seiner Zeit.

Glasenapp, Karl, Friedr., s. T. d. G.

Glazounow, Alexander, geb. 10. 8. 1865, lebt in Petersburg. Hervorragender russischer Komponist. Schrieb mehrere Symphonien (die 4. und 5. wurden auch in deutschen Konzertsälen mehrfach aufgeführt) und andere Orchesterwerke (Ouvertüren, Serenaden, Rhapsodien), Streichquartette, Cello- und Klavierstücke 2c.

Gleich, Ferdinand, Professor, geb. 17. 12. 1816 in Erfurt, geb. 20. 4. 1898 in Wien. Komponist und Musikschriftsteller.

Gleitz, Karl, s. T. d. G.

Glière, Reinhold, geb. 11. 1. 1875 in Kiew, Komponist mehrerer beifällig aufgenommener Kammermusikwerke.

Glinka, Michael, Iwanowitsch, geb. 1. 6. 1803 in Nowospask (Rußland), (Gouvernement Smolensk), gest. 15. 2. 1857 auf einer Reise in Berlin. Glinka war kaiserlich russischer Hofkapellmeister 2c. Als Komponist ist er Schöpfer der national-russischen Oper („Das Leben für den Zaren", „Rußlan und Ludmilla"). Er schrieb außerdem Romanzen, Orchesterstücke („Kamarinskaja") 2c.

Glover, Howard, geb. 1819, gest. 27. 10. 1865 in New York. Englischer Opernkomponist, Musik- und Gesanglehrer.

Gluck, Christoph Willibald, Ritter von, geb. 2. 7. 1714 in Weidenwang (Oberpfalz), gest. 15. 11. 1787 in Wien.

G

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Gluth, Victor, geb. 6. 5. 1852 in Pilsen, Professor an der Akademie d. Tonkunst in München. Komponist von Opern, Ouvertüren, symphonischen Dichtungen, Klavierstücken, Liedern u. a.

Gnecco, Francesco, geb. 1769 in Genua, gest. 1810 in Mailand. Italienischer Opernkomponist.

Gobatti, Stefano, geb. 5. 7. 1852 in Bergantino bei Venedig. Italienischer Opernkomponist.

Gobbaerts, Jean Louis, geb. 28. 9. 1835 in Antwerpen, gest. 28. 4. 1886 in Saint Gilles. Pianist, Komponist (pseudonym Streabbog) einer Anzahl Salonstücke für Klavier.

Gobbi, Henri, geb. 7. 6. 1842 in Budapest, wo er lebt. Pianist, Komponist von Klavierwerken rc., Musikreferent.

Godard, Benjamin, geb. 18. 8. 1849 in Paris, gest. 10. 1. 1895 in Cannes. Namhafter franz. Komponist. Schrieb Symphonien (teils mit Soli und Chor), Opern, Kammermusikwerke, Konzerte für verschiedene Instrumente, Klavierstücke und anderes.

Goddard, Arabella, geb. 1840, lebt in London. Treffliche engl. Pianistin.

Godefroid, Félicien, geb. 24. 7. 1818 in Namur, gest. 1897. Harfenvirtuose und Komponist für Harfe. Schrieb auch Salonstücke für Klavier und mehrere Opern.

Godowsky, Leop., s. T. d. G.

Göhler, Carl Georg, s. T. d. G.

Göhler, Georg, geb. 29. 6. 1874 in Zwickau i. S. Dirigent des Riedelvereins in Leipzig. Musikschriftsteller.

Göllerich, August, geb. 2. 7. 1859 in Linz a. D., Schüler von Bruckner und Liszt, Dirigent des Musikvereins seiner Vaterstadt. Schrieb eine Liszt-Biographie (Reclam), eine Beethoven-Biographie und arbeitet an einer Biographie Bruckners rc.

Goepfart, H. Chr., Prof., geb. 27. 11. 1835 in Weimar, gest. 6. 6. 1890 in Baltimore. Dirigent, Orgelspieler und Komponist.

Goepfart, Karl, s. T. d. G.

Goepfart, Otto Ernst (Bruder des vorigen), geb. 31. 7. 1864 in Weimar, wo er als Stadtkantor und Musiklehrer lebte. Schrieb Vokalkompositionen. Starb 1911

Göpfert, Karl Andreas, geb. 16. 1. 1768 in Rimpar bei Würzburg, gest. 11. 4. 1818 als Hofmusikus in Meiningen. Klarinettenvirtuose und Komponist von Werken für Blasinstrumente rc.

Götte, Elfr., s. T. d. G.

Götz, Herm., geb. 7. 12. 1840 in Königsberg, gest. 3. 12. 1876 in Hottingen bei Zürich. Organist, talentvoller Komponist. Schrieb die Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“, eine zweite Oper „Francesca di Rimini“ wurde von Ernst Frank nach G.s Tode vollendet. Großen Beifall fand auch seine F-dur-Symphonie. Außerdem schrieb G. 1 Violinkonzert, 1 Klavierkonzert, 1 Chorwerk „Nänie“ (Schiller), Kammermusikwerke, Lieder u. a.

Götze, Joh. Nik. Konr., geb. 11. 2. 1791 in Weimar, gest. 5. 12. 1861 als Großherzogl. Musikdirektor daselbst. Violinvirtuos und Komponist.

Götze, Franz, Professor, geb. 10. 5. 1814 in Neustadt a. d. Orla, gest. 2. 4. 1888 in Leipzig. War zuerst Violinist, später Tenorist. Nachdem er die mehrere Jahre innegehabte Stellung als Gesanglehrer am Leipziger Konservatorium aufgegeben, lebte er als angesehener Privatgesanglehrer in L.

Götze, Auguste, geb. 27. 2. 1840 in Weimar, gest. 29. 4. 1908 in Leipzig, Kammersängerin und Gesanglehrerin.

Goetze, Karl, geb. 1836 in Weimar, gest. 14. 1. 1887 in Magdeburg. Kapellmeister und Komponist. (Opern, symph. Dichtungen für Orchester, Klavierstücke rc.)

Götze, Heinr., geb. 7. 4. 1836 in Wartha, Schlesien. Seminarmusiklehrer in Ziegenhals. Kgl. Musikdirektor, Komponist, Musikschriftsteller auf pädagog. Gebiet.

Götze, Emil, geb. 19. 7. 1856 in Leipzig, gest. 28. 9. 1901 in Berlin. Hervorragender Tenorist.

Goetze, Marie, s. T. d. G.

Götzl, Anselm, s. T. d. G.

Goëns, Daniel van, gest. 10. 5. 1904 in Paris, Komponist vielgespielter Solostücke für Violine bzw. Violoncell.

Goldbeck, Robert, geb. 1835 in Potsdam, Pianist und Komponist von Opern, Symphonien und vielen gefälligen Klaviersachen. Wirkt seit 1857 in Amerika. Gründer u. Direktor vom Konservatorium in New York, Boston, Chicago.

Goldberg, Joh. Teoph., geb. 1725, Schüler von Friedemann Bach und Joh. Seb. Bach, sehr begabter Pianist, für den die „Goldbergschen Variationen“ von J. S. Bach geschrieben sind. Starb früh und hinterließ eine Anzahl Instrumental- und Vokalkompositionen.

Goldmark, Karl, s. T. d. G.

Goldner, Wilh., geb. 30. 6. 1839 in Hamburg, gest. 9. 2. 1907 in Paris, wo er seit 1859 als Pianist und Lehrer tätig war. Komponierte zahlreiche zwei- und vierhändige Klaviersachen (moderne Suiten).

Goldschmidt, Otto, geb. 21. 8. 1829 in Hamburg, lebt seit 1858 in London. Pianist, Komponist, Dirigent.

Goldschmidt, Hugo, Dr., geb. 19. 9. 1859 in Breslau. Direktor des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin. Gesanglehrer und Musikschriftsteller.

Goldschmidt, Adalbert von, geb. 1853, gest. 21. 12. 1906 in Wien, wo er das Konservatorium besuchte. Trat mit einem Oratorium und mehreren Bühnenwerken erfolgreich an die Oeffentlichkeit.

Goldschmidt, Paul, s. T. d. G.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

Golinelli, Stefano, 1818—91, Pianist und Komponist zahlreicher Klavierstücke. Wirkte in Bologna.

Gollmick, Karl, geb. 14. 8. 1796 in Dessau, gest. 3. 10. 1866 in Frankfurt a. M. Musiklehrer, Musikschriftsteller, Operntextdichter, Komponist von Klavierwerken, Liedern 2c.

Goltermann, Georg Ed., geb. 19. 8. 1824 in Hannover, gest. 29. 12. 1898 in Frankfurt a. M. Komponist und Violoncellvirtuos, Kapellmeister in Frankfurt a. M.

Goltermann, Joh. Aug. Jul., geb. 15. 7. 1825 in Hamburg, gest. 4. 4. 1876 in Stuttgart. Violoncellvirtuos.

Gombert, Nikolaus, geb. Anfang des 16. Jahrhunderts in Brügge. Todesjahr unbekannt. Kontrapunktist von Bedeutung.

Gomez, A. Carlos, geb. 11. 7. 1839 in Campinos (Brasilien), gest. 19. 5. 1896 in Para (Brasilien). Opernkomponist.

Gordigiani, Giovanni Batista, geb. 1798 in Mantua, gest. März 1871 in Prag. Gesanglehrer am Konservatorium Prag. Schrieb Kirchenmusik, Lieder, Opern u. a.

Gordigiani, Luigi, geb. 1806, gest. 1860 in Florenz. Lieder- und Opernkomponist. Gab toskanische Volkslieder heraus.

Goria, Adolf, geb. 21. 1. 1823 in Paris, gest. 6. 7. 1860 daselbst. Schrieb Salonstücke für Klavier.

Gorter, Albert, geb. 23. 11. 1852 in Nürnberg, Opernkapellmeister an verschiedenen Bühnen, seit 1904 in Straßburg, schrieb mehrere Opern, von denen das musikaliche Lustspiel „Das süße Gift" (Köln 1906) über viele Bühnen ging, ferner Orchesterwerke, Chorwerke u. a.

Goß, John, geb. 27. 12. 1800 in Fareham (Hampshire), gest. 10. 5. 1880 in Brixton (London). Engl. Organist und Komponist. (Kirchenmusiken u. a.)

Gossec, François Josef, geb. 17. 1. 1733 in Bergnies, gest. 16. 2. 1829 in Passy bei Paris. Dirigent, Komponist und Musikpädagoge. Mitbegründer des Pariser Konservatoriums, dessen Direktor G. bis 1815 war.

Gotthard, J. P., geb. 19. 1. 1839 in Drahanowitz (Mähren), lebt als Musik- und Gesanglehrer in Wien. Komponist.

Gottschalg, Alex. Wilh., geb. 14. 2. 1827 in Mechelrode, gest. 30. 5. 1908 in Weimar. Hoforganist, Redakteur der Zeitschrift für Orgelbau. Herausgeber älterer Orgelmusik.

Gottschalk, Louis Moritz, geb. 8. 5. 1829 in New Orleans, gest. 18. 12. 1869 in Rio de Janeiro. Pianist und Komponist besserer Salonstücke.

Goudimel, Claude, geb. um 1500 in Besançon, wurde 24. 8. 1572 in Lyon als Hugenotte ermordet. Berühmter Altmeister, schrieb Messen, Psalmen, Motetten und verschiedene andere Vokalwerke.

Gounod, Félix Charles, geb. 17. 6. 1818 in Paris, gest. 18. 9. 1893 daselbst. Einer der bedeutendsten französischen Komponisten, dem vor allem seine Opern „Faust" und „Romeo und Julia" Weltruhm verschafften. G. war Mitglied der französischen Akademie und Kommandeur der Ehrenlegion.

Gouvy, Theod., geb. 21. 7. 1822 in Hoffontaine, gest. 21. 4. 1898 in Leipzig. Komponist. Symphonien, Chorwerke, Kammermusik.

Graben-Hoffmann (eigentlich Gustav Hoffmann), geb. 7. 3. 1820 in Bnin b. Posen. Opernsänger, populärer Liederkomponist, Gesanglehrer. Theoretischer Schriftsteller über Gesang. Starb 20. 5. 1900 in Potsdam.

Grabert, Martin, s. T. d. G.

Graedener, Karl G. P., geb. 14. 1. 1812 in Rostock, gest. 10. 6. 1883 in Hamburg. Komponist und Theoretiker.

Graedener, Hermann, s. T. d. G.

Grahl, Heinr., s. T. d. G.

Grammann, Karl, geb. 3. 3. 1844 in Lübeck, gest. 30. 1. 1897 in Dresden. Komponist von Opern, Symphonien, Kammermusikwerken, Klavierstücken u. a.

Grandi, Alessandro de, gest. 1630 in Bergamo. Bedeutender ital. Kirchenkomponist der venezianischen Schule.

Grassini, Giuseppa, geb. 1775 in Varese, gest. 1850 in Mailand. Zu ihrer Zeit eine der bedeutendsten Altistinnen.

Graun, Karl Heinr., geb. 7. 5. 1701 in Wahrenbrück (Sachsen), gest. 8. 8. 1759 in Berlin. Hofsänger und Kapellmeister Friedrich des Großen. Komponist von (36) Opern 2c. Bekannt ist heute noch die Passionskantate „Der Tod Jesu".

Graun, Joh. Gottlieb, Bruder des vorigen, lebte von 1698—1771, Konzertmeister in Dresden, Merseburg und Berlin. Lehrer Friedemann Bachs. Instrumentalkomponist (40 Symphonien und Ouvertüren, je einige 20 Violinkonzerte und Streichquartette).

Gray, Alan, geb. 23. 12. 1855 in York, Dr. mus., seit 1892 Organist und Universitätsmusikdirektor in Cambridge. Schrieb Kammermusik, Orchesterwerke, Kantaten u. a.

Grazzini, Reginaldo, geb. 15. 10. 1848 in Florenz. Direktor des Liceo Benedetto Marcello in Venedig. Komponist (Kantaten, Messen, Symphonien, Opern 2c.).

Greef, Wilh., geb. 18. 10. 1809 in Kettwig a. d. Ruhr, gest. 12. 9. 1875 in Mörs. Organist, Gesanglehrer. Gab mit Erk Schulliederbücher u. dergl. heraus. Schrieb Chöre.

Greef, Arthur de, s. T. d. G.

Greef-Andriessen, Pelagie, s. T. d. G.

Greene, Maurice, geb. 1696 in London gest. 1755 daselbst. Organist, Professor und Dr. der Universität Cambridge. Schrieb Kirchenmusiken u. a.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

G

Gregoir, Josef, geb. 18. 1. 1817, gest. 30. 10. 1876 in Brüssel. Pianist und Komponist von Klavierstücken u. a.

Gregoir, Eduard (Bruder des vorigen), geb. 7. 11. 1822 bei Antwerpen, gest. 28. 6. 1890 in Antwerpen. Berühmter Musikforscher, Komponist.

Gregor I. der Große, geb. 540, gest. 604. Papst, Reformator des römisch-katholischen Kirchengesanges.

Greith, Karl, geb. 28. 2. 1828 in Aarau, Kathol. Kirchenkomponist, Kritiker. Starb 17. 11. 1887 als Domkapellmeister in München.

Grell, Eduard Aug., geb. 6. 11. 1800 in Berlin, gest. 10. 8. 1886 in Steglitz bei Berlin. Kgl. Prof. und Musikdirektor. War bis 1876 Dirigent der Singakademie. Komponist kirchlicher Werke. (16stimmige Messe.)

Grétry, André Erneste Modeste, geb. 8. 2. 1741 in Lüttich, gest. 24. 9. 1813 in Montmorency bei Paris. Opernkomponist. („Richard Löwenherz" u. a.) Schrieb auch Kirchenmusiken, Symphonien u. a.

Greulich, Adolf, geb. 1819 in Posen, gest. 1868 in Moskau. Klavierlehrer und Komponist von Klavierstücken.

Greulich, Karl Wilh., geb. 13. 2. 1796 in Kunzendorf (Schlesien), gest. 1837 in Berlin. Musiklehrer und Klavierkomp.

Grieg, Edvard, Dr., geb. 15. 6. 1843 in Bergen (Norwegen), gest. 4. 9. 1907 daselbst. Der bedeutendste der skandinavischen Komponisten. Eine große Anzahl durch Eigenart und Stimmungszauber ausgezeichneter Werke: 1 Klavierkonzert, 1 Klaviersonate, 1 Violoncellsonate, 3 Violin-Klaviersonaten, Orchestersuiten, Chorwerke, viele feinsinnige Klavierstücke (lyrische Stücke) und Lieder sichern ihm dauernden Ruhm.

Griepenkerl, Wolfgang Robert, Dr., geb. 4. 5. 1810 in Hofwyl, gest. 17. 10. 1868 in Braunschweig. Musikschriftsteller fortschrittlicher Gesinnung.

Grill, Leo, geb. 24. 2. 1846 in Budapest. Lehrer für Theorie und Gesang am Leipziger Konservatorium. Komponierte Klavierstücke, Lieder, Chöre &c.

Grimm, Louis Konst. Karl, geb. 17. 2. 1820 in Berlin, gest. 23. 5. 1882 als Mitglied der Königl. Hofkapelle daselbst. Harfenvirtuose.

Grimm, Jul. Otto, Professor Dr., geb. 6. 3. 1827 in Pernau (Livland), gest. 7. 12. 1903 in Münster in Westfalen, wo er lange Jahre als Dirigent des Musikvereins und Akad. Gesangvereins tätig war. Komponist von Symphonien, Suiten in Kanonform, Klavierstücken, Liedern u. a.

Grimmer, Christian Friedrich, geb. 6. 2. 1800 in Mulda b. Freiburg, gest. Juni 1850. Komponist von Liedern u. Balladen.

Grisar, Alb., geb. 26. 12. 1808 in Antwerpen, gest. 15. 6. 1869 in Asnières bei Paris. Opernkomponist.

Grisi, Giuditta (Gräfin v. Barni), geb. 28. 7. 1805 in Mailand, gest. 1. 5. 1840 in Robecco (Lombardei). Dramatische Sängerin.

Grisi, Guilia (Schwester der vorigen), geb. 28. 7. 1811 in Mailand, gest. 29. 11. 1869 in Berlin. War eine der größten dramatischen Gesangsvirtuosinnen.

Gritzinger, Léon, geb. 20. 9. 1856 in Bojan. Tenorist.

Groos, Karl August, geb. 16. 2. 1789 in Saßmannshausen, gest. 20. 11. 1861 in Koblenz als Pfarrer, Regierungs- und Konsistorialrat. Liederkomponist.

Grosjean, Jean Romery, geb. 12. 1. 1815 in Rochesson (Vogesen), gest. 13. 2. 1888 in St. Dié. Organist. Herausgeber von Orgelstücken eigener und fremder Komposition.

Groß, Gisella, s. T. d. G.

Grove, Sir George, geb. 13. 8. 1820 in Clapham (Surrey), gest. 1897 in London. Engl. Musikschriftsteller. „Dictionary of music and musicians."

Gruber, Franz, 1787—1863, Chordirektor in Hallein, komponierte u. a. das Weihnachtslied „Stille Nacht, heilige Nacht".

Gruber, Josef, geb. 18. 4. 1855 in Wösendorf bei Krems, Schüler Bruckners, Stiftsorganist in St. Florian bei Linz, schrieb Kirchenmusiken und ein Handbuch für Organisten.

Grün, J. M., s. T. d. G.

Grünbaum, Joh. Christof, geb. 28. 10. 1787 in Haslau b. Eger, gest. 10. 1. 1870 in Berlin. Tenorist, Gesangskomponist, Uebersetzer von Operntexten &c.

Grünberg, Max, geb. 5. 12. 1852 in Berlin, lebt daselbst als Musiklehrer. Violinist, Hofkonzertmeister a. D.

Grünberger, Ludw., geb. 24. 4. 1839, gest. 12. 12. 1896 in Prag. Komponist.

Grünfeld, Alfred, s. T. d. G.

Grünfeld, Heinr., s. T. d. G.

Grüning, Wilhelm, s. T. d. G.

Grützmacher, Fr., geb. 1. 3. 1832 in Dessau, gest. 23. 2. 1903 in Dresden, hervorragender Cellist, Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle.

Grützmacher, Leopold, geb. 4. 9. 1835, lebt in Weimar. Violoncellvirtuose, Komponist für sein Instrument.

Grützmacher, Friedrich jun., Violinvirtuose, lebt in Köln als Konzertmeister und Lehrer am Konservatorium.

Grumbacher de Jong, Jeanette, s. T. d. G.

Grund, Fr. Wilh., geb. 7. 10. 1791 in Hamburg, gest. 24. 11. 1874 daselbst. Dirigent, Komponist und gesuchter Lehrer.

Grunicke, Anton Franz, geb. 23. 1. 1841 in Falkenhain bei Zeitz, lebt in Berlin. Orgelvirtuos, Organist, Lehrer.

Grunsky, Karl, Dr., geb. 5. 3. 1871 in Schorndorf (Württ.), lebt in Stuttgart. Pianist, Musikreferent, Musikschriftsteller.

Gubi, Peder Madsen, Theoretiker, Musikschriftsteller, geb. 17. 5. 1861 in Hjart-

G

bro (Kreis Hadersleben), lebt in Hamburg. Vierstimmiges Choralbuch; praktische Harmonielehre 2c.

Gudehus, Heinrich, geb. 30. 3. 1845 in Altenhagen bei Celle, gest. 9. 10. 1909 in Dresden, Kammersänger, Tenor, hervorragender Vertreter Wagnerscher Partien. Sang den „Parsival" bei den Erstaufführungen 1882 in Bayreuth.

Gürrlich, Jos. Augustin, geb. 1761 in Münsterberg (Schlesien), gest. 27. 6. 1817 in Berlin. Kontrabassist, avancierte zum Hofkapellmeister. Komponist von Opern, Balletten, Klavierstücken, Liedern 2c.

Guglielmo, Pietro, geb. 1727 in Massa-Carrara, gest. 19. 11. 1804 in Rom. Opernkomponist, Kapellmeister, Kirchenkomponist.

Guido von Arezzo (Aretinus), geb. 995 in Arezzo, nach neueren Forschungen um 1000 in der Umgegend von Paris, gest. angeblich 17. 5. 1050 als Prior des Kamaldulenserklosters in Avellano. Reformator der Notenschrift, machte sich auch durch seine Gesangsunterrichtsmethode berühmt.

Guilmant, Alexandre, geb. 12. 3. 1837 in Bologne-sur-mer, gest. 29. 3. 1911 in Meudon. Bedeutender Orgelvirtuose, machte Konzertreisen nach England, Rußland, Italien und schuf als Komponist Konzerte (teils mit Orchester), Sonaten und kürzere Stücke mit virtuoser Haltung für sein Instrument.

Guiraud, Ernest, geb. 23. 6. 1837 in New Orleans, gest. 6. 5. 1892 in Paris. War Lehrer der Harmonie und Komposition am Pariser Konservatorium. Komponierte Opern, Orchesterwerke u. a.

Gulbins, Georg Max, geb. 18. 7. 1862 in Kammetschen (Ostpreußen), Organist, Kantor und Musikdirektor in Elbing, komponierte Chorwerke, Motetten, Orgelsonaten, Vokal- und Instrumentalsachen mit Orgel 2c.

Gulbranson, Ellen, s. T. d. G.

Gumbert, Ferd., geb. 21. 4. 1818 in Berlin, gest. 6. 4. 1896 daselbst. Komponist populärer Lieder und Singspiele, Musikreferent.

Gumpeltzhaimer, Adam, geb. 1559 in Troßberg (Bayern), gest. 1625 in Augsburg. Tüchtiger Tonsetzer und Theoretiker.

Gumpert, Friedr. Adolf, geb. 27. 4. 1841 in Lichtenau (Thüringen), gest. 31. 12. 1906 in Leipzig, Hornvirtuos, war langjähriges Mitglied des Gewandhausorchesters. Herausgeber einer Hornschule und anderer Kompositionen für sein Instrument.

Gumprecht, Otto, Dr. jur., geb. 4. 4. 1823 in Erfurt, gest. 6. 2. 1900 in Meran. Kritiker und Musikschriftsteller. War von 1849—1890 in Berlin tätig.

Gungl, Josef, geb. 1. 12. 1810 in Zsambeck (Ungarn), gest. 1. 2. 1889 in Weimar. Tanzkomponist, Orchesterdirigent, Violinspieler.

Gunz, Gustav, Dr. med., geb. 26. 10. 1831 in Gannersdorf (Oesterreich), gest. 12. 12. 1894 in Frankfurt a. M., Tenorist, Kgl. Kammersänger. War Lehrer des Gesanges am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M.

Gura, Eugen, geb. 8. 11. 1842 in Pressern bei Saaz in Böhmen, gest. 26. 8. 1906 in Starnberg bei München, war als Heldenbariton jahrelang eine Zierde der Münchener Hofoper. Im Konzertsaal lernte ihn alle Welt auch als Meister des Lieder- und Balladengesanges kennen.

Gura, Hermann, s. T. d. G.

Gurlitt, Cornelius, Professor, geb. 10. 2. 1820 in Altona, gest. daselbst 1901. Dirigent, Organist und Komponist zahlreicher instruktiver und unterhaltender Klavierstücke und Etüden.

Gusikow, Michael Josef, geb. 1809 in Szklow (Polen), gest. 21. 10. 1837 in Aachen. Virtuos auf der Holz- und Strohfiedel.

Gutheil, Gust. Am., s. T. d. G.

Gutheil-Schoder, Maria, s. T. d. G.

Gutmann, Adolphe, 1818—82, Pariser Pianist, Freund Chopins, schrieb Salonstücke für Klavier.

Gyrowetz, Adalbert, geb. 19. 2. 1763 in Budweis, gest. 19. 3. 1850 als Hofkapellmeister in Wien. Komponist von Opern, Singspielen, Symphonien 2c.

Haan, Willem de, s. T. d. G.

Haan-Manifarges, A. Pauline de, s. T. d. G.

Haas, Joseph, geb. 19. 3. 1879 in Maihingen (Bayern), seit Herbst 1911 Lehrer am Kgl. Konservatorium in Stuttgart. Komponist, Schüler von Max Reger. Schrieb Sonatinen für Klavier und Violine op. 4, 1 Violinsonate op. 21, Divertimentos für Streichtrio, Stücke für Oboe und Klavier, für Cello und Klavier op. 28, 1 Hornsonate op. 29, Orgelkompositionen (Sonate op. 12), Suiten, Klavierstücke, Lieder u. a.

Haas, Emanuel, Prof., geb. 1841, gest. 1903 in Oedenburg (Ungarn), Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken.

Haasters-Zinkeisen, Anna, s. T. d. G.

Habeneck, Franz Anton, geb. 1. 6. 1781 in Mézières, gest. 8. 2. 1849 in Paris. Violinvirtuos und ausgezeichneter Dirigent, unter dessen Leitung die Konservatoriumskonzerte hohes Ansehen erlangten. Auch ist es Habenecks Verdienst, durch vortreffliche Aufführungen der Symphonien Beethovens, das Verständnis für diese Meisterwerke in Paris geweckt zu haben.

Haberbier, Ernst, geb. 5. 10. 1813 in Königsberg, gest. 12. 3. 1869 in Bergen (Norwegen). Ausgezeichneter Pianist. Komponist von Klavierstücken u. Etüden.

Haberl, Franz Xaver, Dr., geb. 12. 4. 1840 in Oberellenbach (Bayern), gest.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Sept. 1910 in Regensburg, wo er bis 1882 als Domkapellmeister tätig war und 1874 die Kirchenmusikschule gründete. Musikhistoriker für altkatholische Kirchenmusik. Redigierte die Musikzeitschrift „Musica sacra“ und „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik“.

Habert, Joh. Evang., geb. 18. 10. 1833 in Oberplan (Böhmen), gest. 1. 9. 1896 als Organist in Gmunden. Musikschriftsteller, Komponist (Messen, Offertorien, Orgelstücke u. a.).

Hadley, Henry, geb. 1871 in Somerville (Massachusets), amerikanischer Komponist von Symphonien und anderen Orchesterwerken.

Hadow, W. H., geb. 27. 12. 1859 in Ebrington, Musikschriftsteller und Komponist in Oxford. Vokalwerke und Kammermusik.

Hägg, Gustav, geb. 28. 11. 1867 in Wisby (Insel Gotland), Organist an der St. Klara-Kirche in Stockholm. Orgelvirtuose und Komponist von Orchesterwerken, Sonaten für Klavier, für Orgel, Kammermusik (Klaviertrio op. 15) und von zahlreichen feinsinnigen Klavierstücken. Sein Bruder:

Hägg, J. A., 1850—1902, hat sich als Komponist mit mehreren Klaviersonaten und kleineren Stücken für Klavier einen bekannten Namen gemacht.

Händel, Georg Friedr., geb. 23. 2. 1684 in Halle a. S., gest. 14. 4. 1759 in London.

Häser, Aug. Ferd., geb. 15. 10. 1779 in Leipzig, gest. 1. 11. 1844 als Theaterkapellmeister 2c. in Weimar. Komponist von Kirchen- und Orchesterwerken, Opern, Klavierstücken, Liedern und schrieb auch eine Gesangsschule.

Häßler, Joh. Wilh., geb. 29. 3. 1747 in Erfurt, gest. 29. 3. 1822 in Moskau. Komponist von Klavier- und Orgelstücken, Kapellmeister, Organist.

Hagemann, François Wilhelm, geb. 10. 9. 1827 in Zütphen. Kapellmeister und Organist, seit einigen Jahren in Batavia. Veröffentlichte Klavierwerke 2c.

Hagemann, Maurits Leonard, Bruder des vorigen, geb. 25. 9. 1829 in Zutphen, Direktor des städtischen Konservatoriums in Leeuwarden. Musikdirektor und Komponist.

Hagen, Theodor, geb. 15. 4. 1823 in Hamburg, gest. 21. 12. 1871 in New York. Musikschriftsteller und Kritiker, Komponist von Klavierstücken, Liedern u. a.

Hagen, Edmund von, geb. 10. 8. 1850 in Gieboldehausen (Hann.). Jurist, Wagner-Schriftsteller. Komponierte Opern 2c.

Hagen, Adolf, s. T. d. G.

Hagen, Mary, s. T. d. G.

Hahn, Albert, geb. 29. 9. 1828 in Thorn, gest. 14. 7. 1880 in Lindenau b. Leipzig. Musiklehrer, Musikschriftsteller, Redakteur der „Tonkunst“. Veröffentlichte Kompositionen für Orchester, Klavier, Gesang 2c.

Hahn, Theodor, Dr. phil., geb. 3. 6. 1809 in Dobers (Schles.), gest. 21. 12. 1864 in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Organist, Gesanglehrer, Komponist.

Hainl, François George, geb. 16. 11. 1807 in Issoire (Puy de Dôme), gest. 2. 6. 1873 in Paris. Violoncellist, Kapellmeister der Großen Oper in Paris 2c. Schrieb einige Cellostücke.

Hainzinger, Anton, geb. 14. 3. 1796 in Wilfersdorf (Liechtenstein), gest. 31. 12. 1869 in Wien als Gesanglehrer. Ausgezeichneter Bühnentenorist.

Halévy, Jacques Fromental Elie (eigentl. Heymann Levy), geb. 27. 5. 1799 in Paris, gest. 17. 3. 1862 in Nizza. Opernkomponist. („Die Jüdin“, „Der Blitz“ u. a.)

Halir, Carl, Prof., geb. 1. 2. 1859 in Hohenelbe (Böhmen), gest. 21. 12. 1909 in Berlin, war als Solist und Kammermusikspieler ein ausgezeichneter Geiger. Machte solistisch, als Mitglied des Quartetts seines Meisters Joachim, als Primgeiger eines eigenen Quartetts und als Geiger des Georg Schumann-Trios erfolggekrönte Konzertreisen. Von 1894 bis zu seinem Tode war Halir Konzertmeister der Berliner Hofoper und Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik.

Hallé, Charles, geb. 11. 4. 1819 in Hagen bei Barmen, gest. 25. 10. 1895 in Manchester. Ausgezeichneter Pianist, Lehrer und Orchesterdirigent. Erwarb sich durch die Hebung des Musiklebens in England große Verdienste.

Hallén, Andreas, geb. 22. 12. 1846 in Gotenburg. Hofkapellmeister in Stockholm. Komponist von Opern, Orchestersuiten, symphonische Dichtungen, Chorwerken u. a.

Haller, Michael, geb. 13. 1. 1840 in Neusalz, lebt als Organist und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg. Kirchenkomponist. Verfaßte Lehrbücher 2c.

Hallström, Iwar, geb. 5. 6. 1826 in Stockholm, gest. 10. 4. 1901 daselbst als Direktor des Konservatoriums und hochangesehener Komponist nationaler Opern, Chor- und Instrumentalwerke.

Halm, Anton, geb. 4. 6. 1789 zu Altenmarkt (Steiermark), gest. April 1872 in Wien. Seit 1815 dort als gesuchter Klavierlehrer tätig und mit Beethoven in freundschaftlichem Verkehr stehend, bildete H. eine Anzahl berühmt gewordener Schüler (St. Heller, Ad. Hensolt, Fischhoff, Jul. Epstein u. a.) und machte sich auch als Komponist mit Kammermusikwerken, Messen u. a. einen geachteten Namen.

Halm, August, geb. 26. 10. 1869 in Großaltdorf (Württ.), Musikdirektor in Ulm a. D. Komponierte Symphonien, Streichquartette, Klaviersachen u. a. Veröffentlichte eine Harmonielehre (Göschen) u. schrieb

treffliche Artikel zur Würdigung Anton Bruckners.

Hambourg, Mark, s. T. d. G.

Hamel, Eduard, geb. 1811 in Hamburg, lebt daselbst als geschätzter Musiklehrer. Violinist, Musikreferent und Komponist (Kammermusiken, Klavierstücke rc.).

Hamerik, Asger, geb. 8. 4. 1843 in Kopenhagen, war viele Jahre Direktor des Peabody-Institutes in Baltimore. Komponierte Kantaten, Symphonien, Chorwerke, Orchestersuiten, mehrere Opern u. a. 1890 erhob ihn der König von Dänemark in den Ritterstand.

Hamilton, James Alex., geb. 1785 in London, gest. 2. 8. 1845. Englischer Musiktheoretiker.

Hamm, Joh. Val., geb. 11. 5. 1811 in Winterhausen, gest. 21. 12. 1875 in Würzburg als Konzertmeister und Musikdirektor des Theaterorchesters, Violinist und Komponist von Tänzen, Märschen, Opern rc.

Hamma, Benjamin, geb. 10. 10. 1831 in Dreißlingen (Württemberg). Musiklehrer, Organist, lebt in Amerika.

Hamma, Franz Xaver, geb. 6. 12. 1835 in Wehingen (Württemberg), ist Musiklehrer in Metz. Komponist von Vokalsachen, Verfasser von Schulliederbüchern.

Hammerschmidt, Andreas, geb. 1611 in Brüx (Böhmen), gest. 1675 in Zittau als Organist, hochbedeutender Kirchenkomponist.

Hampel, Hans, geb. 5. 10. 1822 in Prag, gest. 30. 3. 1884 daselbst. Pianist und Klavierkomponist.

Hand, Ferdinand Gotthelf, Dr., geb. 15. 2. 1786 in Plauen, gest. 14. 3. 1851 in Jena. Schrieb eine Aesthetik der Tonkunst.

Handrock, Julius, geb. 22. 6. 1830 in Naumburg a. S., gest. 1894 in Halle a. d. S. Klavierkomponist. Schrieb instruktive Werke.

Hanemann, Moritz, geb. 28. 2. 1808 in Löwenberg (Schlesien), gest. 7. 1. 1875 in Berlin. Violoncellist, Musikschriftsteller.

Hanisch, Josef, geb. 24. 3. 1812 in Regensburg, gest. 9. 10. 1892 daselbst als Domorganist rc. Bedeutender Orgelspieler, Kirchenkomponist.

Hanke, Karl, geb. 1754 in Roßwalde, gest. 1835 in Hamburg als Musikdirektor, Lieder- und Opernkomponist, Kapellmeister.

Hansen, Rob. Em., geb. 25. 2. 1860 in Kopenhagen, Violoncellist in Leipzig, komponierte Orchesterwerke, Kammermusik, Konzerte für Klavier, für Violoncell u. a.

Hanslick, Eduard, geb. 11. 9. 1825 in Prag, gest. 7. 8. 1904 in Baden bei Wien, Musikästhetiker, Essayist und Kritiker, als welcher er sich während seiner langjährigen Tätigkeit für die Neue freie Presse um die Kunst eines Brahms und gleichstrebender Komponisten Verdienste erwarb, andererseits den künstlerischen Bestrebungen der zukunftssicheren Richtung Wagner-Liszt dauernd verständnislos gegenüberstand und sich dadurch einen bleibenden Beckmesserruhm sicherte.

Hanssens, Charles Louis Josef, geb. 4. 5. 1777 in Gent, gest. 6. 5. 1852 in Brüssel. Theaterkapellmeister, Komponist (Opern, Messen u. a.).

Hanssens, Charles Louis, der jüngere, geb. 12. 7. 1802 in Gent, gest. 8. 4. 1871 in Brüssel. Violoncellist, Kapellmeister und Komponist (Opern, Symphonien, Ouvertüren, Konzerte für verschiedene Instrumente, Messen rc.).

Harding, Henry Alfred, geb. 25. 7. 1855 in Salisbury, wirkt als Organist und Kirchenkapellmeister in Bedford, komponierte Kirchenmusik, Lieder, Klavierstücke u. a.

Harmston, John William, geb. 1823 in London, gest. 26. 8. 1881 in Lübeck, wo er seit 1848 als Musiklehrer tätig war. Schrieb Kompositionen für Klavier, Cello und Gesang.

Hartmann, Joh. Peter Emil, geb. 14. 5. 1805 in Kopenhagen, gest. 10. 3. 1900 daselbst als Direktor des dortigen Konservatoriums. Hervorragender dänischer Komponist. Schrieb mehrere Opern, Symphonien, Ouvertüren, Kammermusikwerke, Chöre, Lieder u. a.

Hartmann, Emil, Sohn des vorigen, geb. 21. 2. 1836 in Kopenhagen, gest. 18. 7. 1898, gleichfalls von Bedeutung als dänischer Nationalkomponist.

Hartmann, Ludwig, geb. 1836 in Neuß, gest. 13. 2. 1910 in Dresden. Pianist, (Liszt-Schüler), Musikkritiker und Komponist (Oper „König Helge“, Klavierstücke, Lieder, Chorwerke).

Hartmann, Paul Eugen Josef (eigentl. von An der Lan-Hochbrunn), geb. 21. 12. 1863 in Salurn bei Bozen, Priester, seit 1895 Organist und Direktor in Rom, komponierte die Oratorien „Petrus“, „Franziskus“, „Der Tod des Herrn“ und andere kirchliche Werke.

Hartmann, Ferdinand, Kammermusiker, Klarinettist. München.

Hartmann, Arthur, s. T. d. G.

Hartog, Eduard de, geb. 15. 8. 1828 in Amsterdam. Komponist (Opern, Orchesterwerke, Psalmen, Kammermusiken).

Hartog, Jacques, s. T. d. G.

Hartvigson, Frits, geb. 31. 5. 1841 in Grenaa (Jütland), lebt in London als Professor für Klavierspiel, Hofpianist der Prinzessin von Wales.

Hasler (Haßler), Hans Leo v., geb. 1564 in Nürnberg, gest. 1612 in Frankfurt a. M. Komponist, einer von den ersten, welche in Italien ausgebildet wurden. Schrieb viele geistliche und weltliche Werke, die zum großen Teil erhalten sind.

Hasse, J. A., getauft 25. 3. 1699 in Berge-

dorf bei Hamburg, gest. 16. 12. 1783 in Venedig. Einer der berühmtesten Opernkomponisten seiner Zeit, schrieb auch viele kirchliche Werke, Instrumentalstücke u. a. War von 1731—63 Hofkapellmeister in Dresden.

Hasse, Faustina (geb. Bordoni), (des vorigen Gattin), geb. 1693 in Venedig, wo sie um 1780 starb, war eine gefeierte Sängerin.

Hasse, Gustav, geb. 4. 9. 1834 in Peitz (Brandenburg), gest. 31. 12. 1889 in Berlin als Musiklehrer, Liederkomponist.

Hasselmans, Alphonse, Harfenvirtuose, Prof. am Konservatorium in Paris.

Haßlinger-Hassingen, Johann v. (Johannes Hager), geb. 24. 2. 1822 in Wien, gest. 1877. Hofrat im k. k. Ministerium des Aeußern. Komponist von Kammermusikwerken, Opern u. a.

Hatton, J. Liptrot, geb. 20. 10. 1809 in Liverpool, gest. 20. 9. 1886 in Margate bei London. Komponist u. Kapellmeister.

Hauer, Karl H. E., geb. 25. 10. 1828 in Halberstadt, gest. 16. 3. 1892 in Berlin. Gesanglehrer, Organist, Komponist (Chöre, Lieder ꝛc.), kgl. Musikdirektor.

Hauer, Herm., geb. 18. 8. 1812 in Dardesheim b. Halberstadt, gest. 16. 8. 1888 in Berlin. Organist, Gesanglehrer, Komponist, Pädagog, kgl. Musikdirektor.

Hauff, Joh. Christ., geb. 8. 9. 1811 in Frankfurt a. M., gest. 30. 4. 1891 daselbst. Theoretiker, Kontrapunktist, Komponist. Schrieb eine Kompositionslehre.

Hauk, Minnie, s. T. d. G.

Haupt, Karl Aug., geb. 25. 8. 1810 in Kunern (Schlesien), gest. 4. 7. 1891 in Berlin. War Direktor des kgl. Instituts für Kirchenmusik ꝛc. Bedeutender Orgelvirtuos, kgl. Professor, hervorragender Lehrer.

Hauptmann, Moritz, geb. 13. 10. 1792 in Dresden, gest. 3. 1. 1868 in Leipzig als Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule, sowie als Lehrer am Konservatorium. Ausgezeichneter Theoretiker und Komponist.

Hauptner, Thuiskon, geb. 1825 in Berlin, gest. 9. 2. 1889 daselbst. War Theater-Kapellmeister an verschiedenen Orten, zuletzt Dirigent der Singakademie und Gesanglehrer in Potsdam. Komponierte Liederspiele, Operetten ꝛc. Gab eine „Deutsche Gesangschule" heraus.

Hausegger, Fr. v., Dr., geb. 26. 4. 1837 in Wien, gest. 24. 2. 1899 in Graz. Advokat, Musikschriftsteller, Dozent der Musikgeschichte an der Universität Graz.

Hausegger, Sigmund von, s. T. d. G.

Hauser, Franz, geb. 1794 bei Prag, gest. 14. 8. 1870 in Freiburg i. Br. Opernbaritonist, Gesanglehrer, Direktor des Konservatoriums in München. Gab eine „Gesanglehre für Lehrende und Lernende" heraus.

Hauser, Miska, geb. 1822 in Preßburg, gest. 8. 12. 1887 in Wien. Violinvirtuos, Komponist für sein Instrument, Schriftsteller.

Hausmann, Robert, Prof., geb. 10. 8. 1852 in Rottleberode bei Stolberg a. Harz, gest. 18. 1. 1909 auf einer Konzertreise in Wien. Ausgezeichneter Violoncellvirtuose, langjähriges Mitglied des Joachim-Quartetts.

Havemann, Gustav, s. T. d. G.

Hawkins, John, geb. 30. 3. 1719 in London, gest. 21. 5. 1789. Advokat und Musikschriftsteller.

Haydn, Josef, geb. 31. 3. 1732 in Rohrau (Oesterr.), gest. 31. 5. 1809 in Wien.

Haydn, Joh. Michael (Bruder des vorigen), geb. 14. 9. 1737 in Rohrau, gest. 10. 8. 1806 in Salzburg. Komponist. Erzbischöflicher Musikdirektor in Salzburg.

Hayes, Ph., Dr., geb. 1738 in Oxford, gest. 27. 3. 1797 in London. Komponist.

Heap, Charles Swinnerton, Dr. mus., geb. 1847 in Birmingham, wo er als Dirigent und Pianist tätig ist. Komponist.

Hebenstreit, Pantalon, geb. 1669 in Eisleben, gest. 15. 11. 1750 in Dresden. Hofkapelldirektor in Dresden, Virtuos auf der Gambe. Erfinder des sog. „Pantalon", eines verbesserten Hackbretts, aus dem Schröter das Pianoforte entwickelte.

Heckmann, Rob., geb. 3. 11. 1848 in Mannheim, gest. 29. 11. 1891 in Glasgow auf einer Konzertreise. Violinvirtuos, Konzertmeister in Köln und Bremen und Leiter eines Quartetts.

Hédouin, Pierre, geb. 28. 7. 1789 in Boulogne, gest. im Dezember 1868 in Paris. Advokat und Musikschriftsteller, Verfasser von Opern- und Liedertexten, Komponist von Romanzen.

Heermann, Hugo, s. T. d. G.

Hegar, Fried., s. T. d. G.

Hegar, Emil, geb. 3. 1. 1843 in Basel. War Violoncellist und Lehrer dieses Instruments am Konservatorium in Leipzig, ist jetzt Gesanglehrer in Basel.

Hegedüs, Ferencz, s. T. d. G.

Hegner, Otto, geb. 18. 11. 1876 in Basel, gest. März 1907 in Hamburg, ausgezeichneter, schon als Wunderkind Aufsehen erregender Pianist.

Heidingsfeld, Ludw., geb. 24. 3. 1854 in Jauer. Musikdirektor und Konservatoriumsleiter in Danzig. Komponist.

Heim, Ignaz, 1818—80, Chorkomponist in Zürich, Herausgeber von Liederbüchern für gemischten- und Männerchor.

Heinemann, Alexander, s. T. d. G.

Heinemeyer, Christ., geb. 1796 in Celle. Flötenvirtuos. Schrieb Konzertkompositionen für Flöte. Sein Sohn:

Heinemeyer, Ernst Wilh., geb. 25. 2. 1827 in Hannover, gest. 12. 2. 1869 in Wien. Flötenvirtuos. Schrieb Flötenkompositionen.

Heinichen, Joh. David, geb. 17. 4. 1683

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

bei Weißenfels, gest. 1729 in Dresden. Komponierte Opern, Messen u. a. Vortrefflicher Kontrapunktist. Schrieb eine Generalbaßschule.

Heinrichs, Anton Philipp, geb. 11. 3. 1781 in Prag, gest. 3. 5. 1861 in New York. Pianist, Violinist, Komponist.

Heintz, Albert, geb. 21. 3. 1822 in Eberswalde, Organist an der Petrikirche in Berlin. Komponist von Liedern, Klavierstücken 2c. Schrieb Abhandlungen über Wagnersche Musikdramen und gab Paraphrasen über Themen aus denselben heraus.

Heinze, Gustav Adolf, s. T. d. G.

Heinze-Magnus, Sarah, geb. 1839 in Stockholm, gest. 1901 in Dresden. Klaviervirtuosin.

Heise, Peter Arnold, geb. 11. 2. 1830 in Kopenhagen, gest. 12. 9. 1879 daselbst. Komponist von Liedern, hatte auch mit zwei Opern Erfolg.

Heiser, Wilh., geb. 15. 4. 1816 in Berlin, gest. 9. 9. 1897 in Friedenau bei Berlin. Opernsänger, Gesanglehrer, Musikdirigent, Komponist populärer Lieder.

Hekking, Anton, einer der bedeutendsten lebenden Cellovirtuosen, langjähriger Solist der Bilse-Kapelle und des Philharmonischen Orchesters; Lehrer am Sternschen Konservatorium. Lebt in Berlin.

Heller, Stephen, geb. 15. 5. 1814 in Pest, gest. 15. 1. 1888 in Paris, wo er von 1838 an lebte. Klaviervirtuos und einer der beachtenswertesten Komponisten für sein Instrument.

Hellmesberger, Georg (Vater), geb. 24. 4. 1800 in Wien, gest. 16. 8. 1873 in Neuwaldegg bei Wien. Violinvirtuos, Lehrer am Konservatorium, Dirigent der Hofoper. Komponierte für Violine u. s. w. Sein Sohn:

Hellmesberger, Josef (Vater), geb. 3. 11. 1829 in Wien, gest. 1893 daselbst als Dirigent der philharmonischen Konzerte, Direktor des Konservatoriums und Hofkapellmeister. Primgeiger des berühmten Hellmesberger-Quartetts.

Hellmesberger, Georg (Sohn), geb. 1830, gest. 12. 11. 1852 in Hannover als Konzertmeister. Komponist von Opern u. a.

Hellmesberger, Josef (Sohn), Professor, geb. 9. 4. 1855 in Wien, gest. 25. 4. 1907 daselbst, Violinist, Dirigent, Hofkapellmeister in Wien und Stuttgart, komponierte Ballettmusiken, Operetten.

Hellmesberger, Ferd. (Sohn), s. T. d. G.

Hellwig, Ludw. Karl Fried., geb. 23. 7. 1773 in Kunersdorf, gest. 24. 11. 1838 in Berlin. Gesanglehrer, Domorganist, Komponist (Opern, kirchliche Werke, Chöre 2c.).

Helm, Theodor, Professor Dr., geb. 9. 4. 1843 in Wien, lebt daselbst als Musikschriftsteller und Referent.

Helmholtz, Hermann v., geb. 31. 8. 1821 in Potsdam, gest. 8. 9. 1894 in Charlottenburg. Physiker. Verfasser des berühmten Buches: „Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Musik".

Hempel, Frida, s. T. d. G.

Henkel, Michael, geb. im Juni 1780 in Fulda, gest. 4. 3. 1851 daselbst als Musiklehrer u. Stadtkantor. Schrieb Orgelsachen 2c., gab ein Choralbuch heraus.

Henkel, Heinrich, Dr. (Sohn des vorigen), geb. 16. 2. 1822 in Fulda, gest. 10. 4. 1899 in Frankfurt a. M. als Direktor der dortigen Musikschule. Pianist, Komponist. Schrieb technische Uebungen fürs Klavier, 1 Klavierschule, Violinstücke und betätigte sich als Musikschriftsteller, Kgl. Musikdirektor.

Hennes, Alois, geb. 8. 9. 1827 in Aachen, gest. 8. 6. 1889 in Berlin. Verfasser der „Klavierunterrichtsbriefe" und verschiedener instruktiver Klaviersachen, Salonkompositionen.

Hennig, Karl, geb. 23. 4. 1819 in Berlin, gest. 18. 4. 1873 daselbst. Organist, königl. Musikdirektor, Komponist. Sein Sohn:

Hennig, Karl Rafael, Professor, geb. 4. 1. 1845 in Berlin, z. Z. Direktor einer Musikschule und des „Henningschen" Gesangvereins in Posen. Kgl. Musikdirektor, Komponist. Schrieb eine „Methodik des Schulgesangunterrichts", eine „Gesangschule" u. a.

Henschel, Georg, s. T. d. G.

Hensel, Fanny, geb. 14. 11. 1805 in Hamburg, gest. 17. 5. 1847 in Berlin (Schwester von F. Mendelssohn-Bartholdy). Komponistin und Klavierspielerin.

Hensel-Schweitzer, Elsa, s. T. d. G.

Henselt, Adolf, geb. 12. 5. 1814 in Schwabach, gest. 10. 10. 1885 auf seinem Landsitze in Warmbrunn (Schles.). Klaviervirtuos und Komponist von Bedeutung. H. lebte von 1838 an fast immer in Petersburg, war kaiserl. russ. Kammervirtuos 2c. und wurde geadelt.

Hentschel, Ernst Jul., geb. 16. 7. 1804 in Zobel (Schles.), gest. 4. 8. 1875 als Seminarmusiklehrer in Weißenfels. Schrieb Choral- und Schulliederbücher und gründete die „Euterpe", Musikzeitschrift für Volksschullehrer. Kgl. Musikdirektor.

Hentschel, Theodor, geb. 28. 3. 1838 in Schirgiswalde (Lausitz), gest. 19. 12. 1892 in Hamburg, wo er als Theaterkapellmeister tätig war. Komponist von Opern, Liedern, Messen u. a.

Hepworth, George, geb. 1825 in Almondtway (Yorkshire), jetzt Organist am Dom in Schwerin. Komponierte Klavieretüden, Stücke für Violine und Orgel 2c. Sein Sohn:

Hepworth, William, geb. 1846 in Hamburg, ist Organist in Chemnitz. Gab Kompositionen für Klavier und Bearbeitungen heraus.

Herbeck, Joh. Ritter v., geb. 25. 12. 1831

in Wien, gest. 28. 10. 1877 daselbst. Ausgezeichneter Dirigent. Hofoperndirektor ꝛc. in Wien. Komponist von Symphonien, Kirchenwerken. Am bekanntesten sind seine Männerquartette.

Herbert-Campbell, Lucy, s. T. d. G.

Herbert, Victor, geb. 8. 2. 1859 in Dublin, in New York tätiger ausgezeichneter Violoncellist, Dirigent und Komponist. Schrieb erfolgreiche Operetten, eine Oper „Natoma", Orchesterwerke, 1 Suite für Violoncell und Orchester u. a.

Hering, Karl Gottl., geb. 25. 10. 1765 in Schandau (Sachsen), gest. 3. 1. 1853 als Seminarmusiklehrer ꝛc. in Zittau. Musikpädagoge. Gab Klavier-, Violin-, Gesangschulen ꝛc. heraus.

Hering, Karl Ed., geb. 13. 5. 1809 in Oschatz, gest. 26. 11. 1879 in Bautzen als Organist und Seminarmusiklehrer. Komponist von Oratorien, Klavierstücken, Liedern u. a.

Hering, Karl Fr. Ad., geb. 2. 9. 1819 in Berlin, gest. 2. 2. 1889 in Burg bei Magdeburg. Violinist, kgl. Musikdirektor. Violinunterrichtswerke ꝛc.

Hermann, Friedr., Prof., geb. 1. 2. 1828 in Frankfurt a. M., gest. Oktober 1907 in Leipzig, Lehrer für Violin- und Violaspiel ꝛc. am Konservatorium daselbst. Herausgeber klassischer Werke für Streichinstrumente.

Hermann, Hans, s. T. d. G.

Hermann, Reinh. L., s. T. d. G.

Hermes, Eduard, geb. 1818, gest. 20. 3. 1905 in Königsberg i. Pr. Beliebter Männerchorkomponist.

Hermstedt, Joh. Simon, geb. 29. 12. 1778 in Langensalza, gest. 10. 8. 1846 in Sondershausen als Hofkapellmeister. Hervorragender Klarinettenvirtuos. Komponierte für sein Instrument.

Hernandez, Pablo, geb. 25. 1. 1834 in Saragossa. War Organist in seiner Vaterstadt und später Lehrer am Konservatorium in Madrid. Schrieb Orgel-, Kirchen- und Orchesterwerke, auch einige Operetten.

Hérold, Ludw. Jos. Ferd., geb. 28. 1. 1791 in Paris, gest. 18. 1. 1833 daselbst. Opernkomponist („Zampa", „Zweikampf" u. andere).

Herrmann, Gottfried, geb. 15. 5. 1808 in Sondershausen, gest. 6. 6. 1878 in Lübeck als Stadtmusikdirektor u. Organist. Violinist, vorübergehend Hofkapellmeister in Sondershausen, Komponist (Opern, Symphonien], Ouvertüren, Violinkonzerte u. a.).

Hertel, Joh. Christ., geb. 1699 in Oettingen, gest. 1754 in Strelitz als herzogl. Konzertmeister. Gambenvirtuose. Schrieb Orchester- u. Kammermusikwerke, Violinsonaten ꝛc.

Hertel, Peter Ludw., geb. 21. 4. 1817 in Berlin, gest. 15. 6. 1899 daselbst. Kgl. Hofkomponist und Ballettdirigent am Opernhaus. Komponierte Ballette („Flick und Flock" u. a.).

Hertz, Alfred, s. T. d. G.

Hertzberg, Rudolf von, geb. 6. 1. 1818 in Berlin, gest. 22. 11. 1893 daselbst. Kgl. Professor, Direktor des kgl. Domchors in Berlin.

Hervé (Florimond Rouger), geb. 30. 6. 1825 in Houdain bei Arras, gest. 4. 11. 1892 in Paris. Theaterdirektor, Kapellmeister und Komponist einer Anzahl Operetten ꝛc.

Herz, Heinr., geb. 6. 1. 1806 in Wien, gest. 5. 1. 1888 in Paris. Komponist und Klaviervirtuos, Lehrer am Konservatorium in Paris. Hatte später eine Klavierfabrik daselbst.

Herzog, Joh. Georg, Dr., geb. 6. 9. 1822 in Schmölz (Bayern), gest. 3. 2. 1909 in München. Orgelvirtuose. Schrieb eine „Orgelschule", ein „Handbuch für Organisten", Orgelstücke, „Präludienbuch" u. a.

Herzog, Emilie, s. T. d. G.

Herzogenberg, Heinr. v., geb. 10. 6. 1843 in Graz, gest. 9. 10. 1900 in Wiesbaden, formgewandter und feinsinniger Symphoniker und Kirchenkomponist; Lehrer an der Berliner Hochschule. Seiner Gattin Elisabeth, einer ausgezeichneten Pianistin, hat Brahms die Rhapsodien op. 79 gewidmet.

Hesch, Wilh., k. u. k. Kammersänger, geb. 1860 in Elbe-Teinitz, gest. 3. 1. 1908 in Wien.

Heß, Ludwig, s. T. d. G.

Heß, Willy, s. T. d. G.

Hesse, Ad. Friedrich, geb. 30. 8. 1809 in Breslau, gest. 5. 8. 1863 als Organist daselbst. Bedeutender Orgelvirtuos, Dirigent. Komponierte Orgelwerke, Symphonien, Ouvertüren, Kammermusikwerke, Klavierstücke u. a.

Hetsch, Louis, geb. 26. 4. 1806 in Stuttgart, gest. 28. 6. 1872 in Mannheim als Musikdirektor am Hoftheater. Violin- und Klaviervirtuos, Komponist.

Heuberger, Richard, s. T. d. G.

Heubner, Konrad, Prof., geb. 1860 in Dresden, gest. 7. 6. 1905 als städtischer Musikdirektor und Konservatoriumsleiter in Koblenz, komponierte Orchester- und Kammermusikwerke (Violin-Klaviersonate op. 8, Klaviertrio op. 9), Lieder u. a.

Heuschkel, Joh. Peter, geb. 4. 1. 1773 in Harres b. Eisfeld, gest. 1853 in Biebrich. Oboebläser, Organist, Pianist, Lehrer C. M. v. Webers. Schrieb Klavierunterrichtswerke.

Hey, Julius, Prof., geb. 29. 4. 1832 in Irmelshausen (Unterfranken), gest. 23. 4. 1909 in München. Gesangspädagoge, der in seinem Lehrbuch „Deutscher Gesangsunterricht", fußend auf den Anforderungen des Wagnerschen Musikdramas, einen charakteristisch deutschen Gesangsstil zu begründen sucht.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Heydrich, Bruno, s. T. d. G.

Heymann, Karl, geb. 6. 10. 1854 in Filehne (Posen). Klaviervirtuos, Komponist von Pianofortewerken.

Heyne (auch Ayne, Hayne) von Ghizeghem, Mitte des 15. Jahrh. 1468 Kapellsänger am Hofe Karls des Kühnen von Burgund. Kontrapunktist.

Hiebendahl, Rudolf, gest. 14. 6. 1890. Oboevirtuos, Lehrer am Konservatorium in Dresden.

Hiedler, Ida, s. T. d. G.

Hieser, Helene, s. T. d. G.

Hilbach, Anna, s. T. d. G.

Hilbach, Eugen, s. T. d. G.

Hiles, Henry, Prof., geb. 1826 in Shrewsbury, gest. November 1904 in Worthing bei London, englischer Musikschriftsteller und Theoretiker, komponierte Bühnenwerke und Kirchenmusik.

Hilf, Arno, geb. 14. 3. 1858 in Bad Elster, starb dort 1909. Violinvirtuose. Konzertmeister des Gewandhausorchesters und Professor am Konservatorium in Leipzig.

Hill, Karl, geb. 9. 5. 1831 in Idstein (Nassau), gest. 12. 1. 1893 in der Heilanstalt Sachsenberg (Mecklbg.). Baritonist von Bedeutung, Bühnen- und Konzertsänger. Großherzogl. Mecklenburgischer Kammersänger.

Hill, Lilia, s. T. d. G.

Hill, Wilhelm, geb. 28. 3. 1838 zu Fulda, gest. 6. 6. 1902 in Homburg v. d. H. Pianist und Komponist in Frankfurt a. M. Seine Oper „Alona" wurde 1882 dort aufgeführt. Schrieb auch Kammermusik, Klavierstücke und Lieder, von welchen das „Herz am Rhein" populär wurde.

Hille, Eduard, geb. 16. 5. 1822 in Wahlhausen (Hannover), gest. 18. 12. 1891 in Göttingen als Universitätsmusikdirektor. Komponist von Liedern, Chorgesängen ꝛc.

Hille, Gustav, geb. 31. 5. 1850 in Jerichow. Violinist, Direktor an dem Leefson-Hille Conservatory in Philadelphia. Komponist (Konzerte, Sonaten, Suite ꝛc. für Violine u. a.).

Hille, Karl, s. T. d. G.

Hillemacher, Paul, geb. 1852, und Lucien, geb. 1860, in Paris lebende Komponistenbrüder, die den großen Rompreis erhielten und als Resultat gemeinschaftlicher Arbeit mehrere Opern, Orchesterwerke u. a. schufen.

Hiller, Johann Adam, geb. 25. 12. 1728 in Wendisch-Ossig bei Görlitz, gest. 16. 6. 1804 in Leipzig. War Kantor an der Thomasschule, Leiter der Gewandhauskonzerte ꝛc. Ist Schöpfer der deutsch-komischen Oper, Gründer einer Musikzeitung, Schriftsteller, Komponist auf den verschiedensten musikalischen Gebieten.

Hiller, Ferdinand von, geb. 24. 10. 1811 in Frankfurt a. M., gest. 11. 5. 1885 in Köln. War städtischer Kapellmeister und Konservatoriumsdirektor daselbst. Pianist, Komponist und Musikschriftsteller.

Hiller, Paul, geb. 16. 11. 1830 in Seifersdorf bei Liegnitz, Oberorganist an der Maria-Magdalenenkirche und Direktor eines Musikinstituts zu Breslau. Komponierte Orgel-, Klavier-, Vokalwerke u. a.

Hilpert, W. K. Friedr. geb. 4. 3. 1841 in Nürnberg, gest. 6. 2. 1896 in München. Violoncellvirtuos, Lehrer am Konservatorium in München.

Himmel, Fr. Heinr., geb. 20. 11. 1765 in Treuenbrietzen, gest. 8. 6. 1814 in Berlin als Hofkapellmeister. Komponist einst beliebter Opern ꝛc.

Hindle, Joh., geb. 1792 in Wien, gest. 9. 8. 1862 dortselbst. Kontrabaßvirtuos, verfaßte eine Kontrabaßschule.

Hinze-Reinhold, Bruno, s. T. d. G.

Hirsch, Karl, geb. 1858 in Wendlingen bei Nördlingen, war als Dirigent an verschiedenen Orten tätig, ist jetzt Leiter des Bach-Vereins in Nürnberg. Schrieb eine Anzahl frischer Männerchorwerke mit und ohne Orchester u. a.

Hirschbach, Herm., geb. 29. 2. 1812 in Berlin, gest. Mai 1888 in Gohlis-Leipzig. Herausgeber einer scharfen kritischen Zeitung. Komponist. Schrieb Streichquartette, Quintette, Symphonien, Ouvertüren. Schumann zollte dem großen Talent Hirschbachs warme Anerkennung (s. Ges. Schriften von R. S.).

Hirschfeld, Robert, Dr., geb. 1858 in Mähren, lebt in Wien als Musikschriftsteller, Referent und Lehrer der Aesthetik am Konservatorium.

Hobrecht (Obrecht), Jakob, geb. um 1430 zu Utrecht, gest. 1506 zu Antwerpen. Kirchenkapellmeister, bedeutender niederländischer Kontrapunktist.

Hochberg, Graf Bolko von, siehe J. H. Franz.

Hodges, Eduard, geb. 20. 7. 1796 in Bristol, gest. 1. 9. 1867 in Clifton. War als Organist lange in Amerika tätig. Kirchenkomponist und Mitarbeiter musikalischer Zeitschriften.

Hölzl, Gustav, geb. 13. 9. 1813 in Pest, gest. 30. 12. 1883 in Wien. Opernsänger, Komponist von Liedern.

Hölzl, Karl, geb. 8. 4. 1808 in Linz, gest. 14. 1. 1888 als Gesanglehrer in Pest. Beliebter Liederkomponist.

Hösel, Kurt, geb. 28. 1. 1862 in Dresden. Lehrer und Dirigent, Begründer des „Philharmonischen Chors" und Leiter der 1898 damit vereinigten „Dreißigschen Singakademie" in Dresden.

Hoffmann, Ernst Theod. Amadeus, geb. 24. 1. 1776 in Königsberg, gest. 25. 6. 1822 als Kammergerichtsrat in Berlin. Dichter, Schriftsteller, Jurist, Theaterkapellmeister, Komponist von Opern, Singspielen, Orchesterwerken u. a.

Hoffmann, Ludw., geb. 27. 10. 1830 in Berlin, ist seit 1868 Gesang- und

Musiklehrer am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium daselbst. War bis 1864 Theatermusikdirektor an verschiedenen Orten. Komponist (Kammermusikwerke, Sonaten und andere Kompositionen für Klavier 2c.).

Hoffmann, Baptist, s. T. d. G.

Hoffmann, Karl, s. T. d. G.

Hoffmeister, Franz Anton, geb. 1754 in Rottenburg a. Neckar, gest. 9. 2. 1812 in Wien. Kirchenkapellmeister, Komponist, Musikalienhändler.

Hofheimer (Hofhaimer), Paul von, geb. 1459 in Radstadt (Salzburg), gest. 1537 in Salzburg. Orgelvirtuos u. Komponist, Hoforganist in Wien.

Hofmann, Heinr., geb. 13. 1. 1842 in Berlin, gest. 16. 7. 1902 in Tabartz, Komponist. Opern, Symphonisches, Chorwerke, Lieder und Klaviermusik.

Hofmann, Richard, geb. 30. 4. 1844 in Delitzsch. Violinist, Lehrer für Theorie und Instrumentation in Leipzig. Gab Schulen für Messingblasinstrumente, für Violine und Viola heraus 2c.

Hofmann, Josef, s. T. d. G.

Hofmüller, Seb., s. T. d. G.

Hohlfeld, Otto, geb. 10. 3. 1854 in Zeulenroda im Vogtlande, gest. 10. 5. 1895 als Hofkonzertmeister in Darmstadt. Violinist.

Hol, Richard, s. T. d. G.

Hollaender, Alexis, s. T. d. G.

Hollaender, Alma, geb. 31. 1. 1847 in Ratibor. Pianistin, ist seit 1872 mit Dr. Haas in London verheiratet und wirkt dort als Lehrerin und Konzertspielerin.

Holländer, Gustav, s. T. d. G.

Hollaender, Victor Hugo, geb. 20. 4. 1866 in Leobschütz. Kapellmeister, Komponist von Operetten u. a.

Hollander, Jans (auch Jean de Hollande) und sein Sohn Christian waren angesehene Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts.

Hollenberg, Otto, geb. 16. 5. 1872 in Dinslaken (Rheinland), studierte am Stuttgarter Konservatorium und bei Felix Dreyschock in Berlin, wirkte bis 1905 in Stuttgart, und ist seit Herbst desselben Jahres erster Klavierlehrer der Augsburger Musikschule. Pianist und Komponist. Veröffentlichte mehrere Hefte Lieder, Violinstücke und Klavierkompositionen. Betätigt sich als Musikreferent und Mitarbeiter verschiedener Fachzeitschriften 2c.

Hollmann, J., s. T. d. G.

Holmes, Eduard, geb. 1797, gest. 28. 8. 1859, war Musiklehrer und Musikreferent in London. Schrieb u. a. eine Biographie Mozarts.

Holmes, die Brüder Alfred, geb. 9. 11. 1837 in London, gest. 4. 3. 1876 in Paris, und Henry, geb. 7. 11. 1839 in London, wo er noch lebt, machten als Violinvirtuosen erfolgreiche Konzertreisen. Beide sind Komponisten (Symphonien u. a. größere oder kleinere Werke).

Holmes, Auguste, geb. 16. 12. 1847 in Paris, gest. dort 1902, Pianistin und Komponistin. Schrieb eine Oper, Symphonien, symphonische Dichtungen, Lieder u. a. (Pseudonym Hermann Zenta).

Holstein, Franz Friedr. von, geb. 16. 2. 1826 in Braunschweig, gest. 28. 5. 1878 in Leipzig. Komponierte Opern („Der Heideschacht" u. a.), zu denen er die Texte selbst dichtete, Lieder, Ouvertüren u. a.

Holten, Carl v., geb. 26. 7. 1836 in Hamburg, lebt in Altona und ist Lehrer am Hamburger Konservatorium. Kompon. (Violinsonate, 1 Trio, Klavierkonzert u. a.).

Holzbauer, Ignaz, geb. 1711 in Wien, gest. 7. 4. 1793 in Mannheim, vollständig taub. Hofkapellmeister, Komponist (italienische und deutsche Opern und viele Instrumental- und Vokalwerke).

Holy, Alfred, s. T. d. G.

Homeyer, Josef Maria, geb. 1817 in Duderstadt, gest. 5. 10. 1894 daselbst. Orgelvirtuos, Komponist (Orgelstücke und kirchliche Vokalkomp.). Sein Neffe:

Homeyer, Paul, geb. 16. 10. 1853 in Osterode im Harz, gest. 5. 8. 1908 in Leipzig, wo er als hochgeschätzter Organist am Gewandhaus und als Lehrer des Orgelspiels und der Musiktheorie am Konservatorium tätig war. Erfolgreiche Konzertreisen machten die Künstlerschaft H.s im In- und Ausland rühmlich bekannt.

Homilius, Gottfr. Aug., geb. 2. 2. 1714 in Rosenthal, gest. 1. 6. 1785 in Dresden als Kantor und Musikdirektor an den drei Hauptkirchen. Kirchenkomponist.

Hopfe, Heinr. Jul., Dr., geb. 18. 1. 1817 in Schloß Heldrungen (Thüringen), lebt in Berlin. Komponist, Musiklehrer, schrieb Schulwerke.

Hopffer, Bernhard, geb. 7. 8. 1840 in Berlin, gest. 21. 8. 1887 in Rüdesheim. Komponist. (Symphonien, Ouvertüren, 2 Opern, Chorwerke u. a.)

Hopkins, Edw. John, geb. 30. 6. 1818 in London. Organist, Kapellmeister an der Tempelkirche in London, Musikgelehrter und Komponist Starb 1900.

Horák, Eduard, 1839–92 und Adolf, geb. 1880, gründeten in Wien die ihren Namen führenden Musikschulen. Gaben Studienwerke für Klavier heraus.

Horák, Wenzel Emanuel, geb. 1. 1. 1800 in Mscheno-Lobes (Böhmen), gest. 5. 9. 1871 in Prag. Komponist geistlicher Musik, Orgelvirtuose und Chordirigent in Prag.

Horn, Aug., geb. 1. 9. 1825 in Freiberg i. S., lebte in Leipzig, gest. 24. 8. 1893 daselbst. Komponist und trefflicher Arrangeur von Symphonien, Opern 2c.

Horn, Camillo, geb. 29. 12. 1860 in Reichenberg (Böhmen), Musikschriftsteller und Komponist in Wien. Schrieb Symphonien,

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

H

Violinstücke, Frauenchöre, Lieder, bisher etwa 50 Werke.

Hornemann, Joh. Ole Emil, geb. 1809 in Kopenhagen, gest. 29. 5. 1870 daselbst. Angesehener und populärer dänischer Lieder- und Chorkomponist. Sein Sohn:

Hornemann, Emil Christian, Professor, geb. 17. 12. 1841 in Kopenhagen, gest. daselbst Juni 1906, angesehener dänischer Komponist von Ouvertüren, Klavierwerken Liedern, Chören.

Hornstein, Rob. v., geb. 6. 12. 1833 in Donaueschingen, gest. 19. 17. 1890 in München. Komponist mehrerer Opern, schrieb auch Klavierstücke, Lieder 2c.

Horsley, Henry William, geb. 15. 11. 1774 in London, gest. 12. 7. 1858 daselbst. Organist und Komponist von kirchlichen Vokalwerken. Sein Sohn:

Horsley, Charles Ed., geb 6. 12. 1822 in London, gest. 4. 3. 1876 in New York als Organist. Schrieb Trios, Symphonien, Oratorien, Singspiele u. a.

Horszowsky, Miecio, s. T. d. G.

Horwitz, Benno, geb. 17. 3. 1855 in Berlin, starb dort 3. 6. 1904, Musikschriftsteller, Violinist und Komponist (Kammermusikwerke, Chorwerke, Klavierstücke u. a.)

Hostinsky, Ottokar, geb. 2. 1. 1847 in Martinoves (Böhmen), ist seit 1884 Professor der Aesthetik an der Universität in Prag. Musikschriftsteller. (Biographie R. Wagners in böhmischer Sprache u. a.)

Hoven, J. v., siehe Vesque v. Püttlingen.

Hoyer, Bruno, s. T. d. G.

Hrimaly, Adalbert, geb. 30. 7. 1842 in Pilsen. Violinist, Konzertmeister, Kapellmeister, jetzt Direktor des Musikvereins in Czernowitz, Komponist (Opern u. a.).

Hromada, Anton, geb. 23. 12. 1841 in Kladno (Böhmen), gest. 1903 in Stuttgart, langjähriger geschätzter Bariton der Stuttgarter Hofbühne, vortrefflicher Konzertsänger und Gesanglehrer.

Hubay, Jenö, s. T. d. G.

Huber, Felix, gest. 23. 2. 1810 in Bern, beliebter Dichter und Komponist von Schweizerliedern.

Huber (ungar. Hubay), Karl, geb. 1. 7. 1808 in Varjas (Ungarn), gest. 20. 12. 1885 in Budapest als Kapellmeister am Nationaltheater und Lehrer des Violinspiels am Budapester Konservatorium. Opernkomponist. Sein Sohn:

Huber, Josef, geb. 17. 4. 1837 in Sigmaringen, gest. 23. 4. 1886 als Mitglied der Hofkapelle in Stuttgart. Violinist, Komponist. (4 einsätzige Symphonien, 3 Opern nach Dichtungen von P. Lohmann, Violin- und Cellostücke.)

Huber, Hans, Dr., s. T. d. G.

Huberti, Gustav Léon, geb. 14. 4. 1843 in Brüssel, seit 1886 Lehrer für Komposition am Konservatorium daselbst. Komponierte Oratorien, Symphonien und andere Orchesterwerke, Konzerte 2c. Starb 1911 in Brüssel.

Hubermann, Bronislaw, s. T. d. G.

Hucbald, Mönch im Kloster von St. Amand bei Tournay, geb. um 840, gest. 930 oder 932, einer der ältesten Harmoniker, Kontrapunktisten und Musikschriftsteller.

Hüllweck, Ferd., geb. 8. 10. 1824 in Dessau, gest. 24. 6. 1887 in Blasewitz. War Konzertmeister der Kgl. Kapelle und Lehrer am Konservatorium in Dresden. Veröffentlichte instruktive Violinwerke. Sein Sohn:

Hüllweck, Karl, geb. 15. 4. 1852 in Dresden, Kammermusiker der Hofkapelle daselbst. Violoncellist. Gab Kompositionen und Arrangements heraus.

Hünten, François, geb. 26. 12. 1793 in Koblenz, gest. 22. 2. 1878 daselbst, lebte in Paris. Pariser Modekomponist und Klavierlehrer.

Hüttenbrenner, Anselm, geb. 13. 10. 1794 in Wien, gest. 5. 6. 1868 bei Graz. Komponist. Freund Beethovens und Schuberts.

Huhn, Charlotte, s. T. d. G.

Hullah, John, Dr., geb. 27. 6. 1812 in Worcester, gest. 21. 2. 1884 in London. Eröffnete 1841 eine sehr besuchte Gesangsschule für Schullehrer in London. Inspektor des Musikunterrichts an den Volksschulen in England. Dirigent, Organist, Komponist, Musiktheoretiker und Historiker.

Humfrey, Pelham, geb. 1647 in London, gest. 14. 7. 1674 daselbst. Bedeutender englischer Komponist.

Hummel, Joh. Repomuck, geb. 14. 11. 1778 in Preßburg, gest. 17. 10. 1837 in Weimar, war Hofkapellmeister daselbst. Klaviervirtuos, Komponist. Schüler Mozarts. (Klavierkonzerte, Sonaten, Septett [op. 74] und vieles andere.)

Hummel, Ferdinand, s. T. d. G.

Humperdinck, Engelb., s. T. d. G.

Hungar, Ernst, s. T. d. G.

Hutcheson, Ernest, s. T. d. G.

Hutschenruyter, Wilh., geb. 28. 12. 1796 in Rotterdam, gest. 18. 11. 1878 daselbst. Musikdirektor, holländischer Komponist. (Symphonien, Ouvertüren, Messen und anderes.)

Hutschenruyter, Wouter, geb. 15. 8. 1859 in Rotterdam, Dirigent in Utrecht, Komponist von Orchester- und Kammermusik, Klavierstücken, Liedern u. a.

I

Iliffe, Frederik, geb. 1847 in Smeeton-Worsterby, Organist und Dirigent in Oxford. Komponierte 1 Oratorium und andere Kirchenmusik, 1 Orchesterserenade, Orgel- und Klavierstücke 2c.

Ilinski, Johann Stanislaus, Graf, geb. 1795 auf Romanow (Polen), lebte noch 1858 als Senatsmitglied 2c. der Universität Kiew. Schrieb Kirchenwerke, Ouvertüren, Streichquartette u. a.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

J

Ilynski, Alex., geb. 24. 1. 1859 in Zarskoje-Selo, Prof. für Theorie und Komposition in Moskau. Komponist.

India, Sigismondo dell', wirkte um 1600 bis 1630 in Florenz, Turin, Rom, gab Madrigale, Villanellen und zahlreiche andere Vokalsachen heraus.

d'Indy, Vincent, s. T. d. G.

Ingegneri, Marco Antonio, geb. um 1545 in Venedig, gest. um 1600. Kapellmeister, Komponist.

Ippolitoff-Iwanoff, Mich., geb. 19. 11. 1859 in Gatschina, Direktor des Kaiserl. Konservatoriums in Moskau, Dirigent und Komponist. Pianist, Schüler Liszts.

Irgang, Wilh., geb. 23. 2. 1836 in Hirschberg (Schlesien), wirkte als Musiklehrer in Prag, Görlitz und Züllichau, lebt als Musikdirektor a. D. in Bremerhaven. Gab eine „Allg. Musiklehre", „Harmonielehre" und Klavierstücke heraus.

Irrgang, Bernhard, geb. 23. 7. 1869 in Zduni (Posen), Musikdirektor und Organist an der St. Marienkirche in Berlin, Orgelvirtuose, Komponist von Orgelwerken und Vokalmusik.

Isaac, Heinrich (Izak, Ysak, Arrigo Tedesco), geb. um 1450, gest. um 1517. Der berühmteste deutsche Tonsetzer des 15. Jahrhunderts. Kapellmeister bei Lorenzo dem Prächtigen in Florenz, später bei Kaiser Maximilian I. (1493—1519).

Isouard, Nicolò, geb. 1775 auf der Insel Malta, gest. 23. 3. 1818 in Paris Opernkomponist.

Isenmann, Karl, geb. 29. 4. 1839 in Gengenbach (Baden), gest. 14. 12. 1889 als Gymnasialgesanglehrer und Vereinsdirigent in Mannheim. Komponierte u. a. beliebte Männer- und gemischte Chöre.

Israel, Karl, geb. 9. 1. 1841 in Heiligenrode (Hessen), gest. 2. 4. 1881 in Frankfurt a. M. Musikschriftsteller u. Referent.

Istel, Edgar, Dr., geb. 23. 2. 1880 in Mainz, Musikschriftsteller und Dichter-Komponist. Schrieb die Opern „Der fahrende Schüler" (Karlsruhe 1906, Erfurt), „Des Tribunals Verbot", eine „Sing-Spiel-Ouvertüre", 1 Hymne für Chor und Orchester u. a., sowie eine Biographie von Peter Cornelius (Reclam), „Die Blütezeit der deutschen Romantik" (Teubner), zahlreiche Aufsätze in der Zeitschrift „Die Musik". Dr. Istel lebt in München und ist Offizier der Pariser Akademie.

Ivanovici, Generalinspektor der rumänischen Kapellen, bekannter Walzerkomponist („Donauwellenwalzer" u. a.), gest. 1902 in Wien.

Iwanoff, Mich., geb. 23. 9. 1849 in Moskau, lebt in Petersburg, komponierte Opern, Symphonien, Klaviersachen u. a., ist Musikreferent der Nowoje Wremja.

Jachmann-Wagner, s. Wagner.

Jackson, William, geb. 9. 1. 1816 in Masham, gest. April 1866 in Bradford als Dirigent und Organist. Komponist (Autodidakt), kirchliche und weltliche Vokalwerke.

Jacobs, Eduard, geb. 1851 in Hal (Belgien), Lehrer (Nachfolger Servais) am Konservatorium in Brüssel. Cellovirtuos, komponierte für sein Instrument.

Jacobsthal, Gustav, s. T. d. G.

Jacquard, Léon J., geb. 3. 11. 1826 in Paris, gest. 27. 3. 1886 daselbst als Professor am Konservatorium. Bedeutender französischer Violoncellvirtuose.

Jadassohn, Salomon, geb. 13. 8. 1831 in Breslau, gest. 1. 2. 1902 in Leipzig. Komponist und Theoretiker. Eine der bedeutendsten Lehrkräfte des Leipziger Konservatoriums.

Jaëll, Alfr., geb. 5. 3. 1832 in Triest, gest. 27. 2. 1882 in Paris. Klaviervirtuos, Komponist (Transkriptionen und Salonstücke für Klavier). Seine Gattin:

Jaëll, Marie (geb. Trautmann), lebt in Paris und ist gleichfalls Pianistin und Komponistin. (Klavierkonzerte, Kammermusikwerke ꝛc.) Veröffentlichte auch mehrere Abhandlungen über Methodik des Klavierspiels.

Jäger, Ferd., geb. 1840, gest. 13. 6. 1902, Hofopernsänger in Wien. Neben Winkelmann und Gudehus sang Jäger bei den Erstaufführungen des „Parsifal" 1882 in Bayreuth die Titelpartie.

Jähns, Friedrich Wilhelm, geb. 2. 1. 1809 in Berlin, gest. 8. 8. 1889 daselbst. Kgl. Professor und Musikdirektor, Komponist, Gesanglehrer, Musikforscher. Schrieb das Buch: „K. M. v. Weber in seinen Werken" und anderes.

Järnefelt, Edward Armas, finnischer Komponist, wirkt in Wiborg. War auch in Magdeburg und Düsseldorf als Kapellmeister tätig. Schrieb Orchesterwerke (symph. Dichtungen), Lieder, Klavierstücke u. a.

Jahn, Otto, Dr., geb. 16. 6. 1813 in Kiel, gest. 9. 9. 1869 in Göttingen. Archäolog, Philolog, Kunstschriftsteller, „Ges. Aufsätze über Musik", Biographie Mozarts. Jahn ist auch Liederkomponist.

Jahn, Wilh., geb. 24. 11. 1856 in Hof, gest. 22. 4. 1900 als Hofoperndirektor in Wien. Genialer Dirigent.

Jakob, Fr. Aug. Leberecht, geb. 25. 6. 1803 in Kroitzsch bei Liegnitz, gest. 20. 5. 1884 in Liegnitz. Kantor, Herausgeber von Liedern, Mitredakteur der Musikzeitschrift „Euterpe".

Jan, Karl v., Dr., geb. 1836 in Schweinfurt, gest. 4. 9. 1899 in Adelboden, lehrte am Lyzeum in Straßburg. Musikforscher auf dem Gebiet des klassischen Altertums und der evangel. Kirchenmusik.

Jankó, Paul v., geb. 2. 6. 1859 in Totis (Ungarn). Erfinder einer neuen Klaviatur, siehe Instrumentenkunde 289.

J

Jannequin, Clément, bedeutender

Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts, über dessen Leben nichts bekannt ist.

Janotha, Natalie, s. T. d. G.

Jansa, Leopold, geb. 1797 in Wildenschwert (Böhmen), lebte lange in London, gest. 25. 1. 1875 in Wien. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument 2c.

Jansen, Gustav F., Prof., geb. 15. 12. 1831 in Jever, starb 3. 5. 1910 in Hannover, wirkte als Kgl. Musikdirektor und Domorganist in Verden. Gab R. Schumanns Briefe und gesammelte Schriften heraus, veröffentlichte die biographische Schrift „Die Davidsbündler", sowie Klavier- und Vokalkompositionen und Arrangements.

Janssen, Julius, geb. 4. 6. 1852 in Venlo (Holland). Städtischer Musikdirektor in Dortmund, tüchtiger Dirigent, leitete auch einige westfälische Musikfeste. Ist Liederkomponist.

Janssens, Jean François Josef, geb. 29. 1. 1801 in Antwerpen, gest. 3. 2. 1835 daselbst. Belgischer Komponist. Messen und andere kirchliche Werke, eine Symphonie, Opern 2c.

Japha, George, Professor, geb. 28. 8. 1835 in Königsberg, gest. 25. 2. 1892 in Köln. Violinist, pflegte die Kammermusik, war Konzertmeister der Gürzenichkonzerte und Lehrer am Konservatorium in Köln.

Jarno, Georg, s. T. d. G.

Jedliczka, Ernst, Prof. Dr., geb. 5. 6. 1855 in Poltawa (Rußland), gest. 3. 8. 1904 in Berlin, Pianist, Schüler von Klindworth, Tschaikowski und Nikolai Rubinstein. J. war zuletzt am Sternschen Konservatorium in Berlin als Lehrer tätig und erfreute sich in dieser Stellung außerordentlicher Wertschätzung.

Jehin, Léon, geb. 17. 7. 1853 in Spaa, ist Kapellmeister in Monaco. Schrieb Orchester- und Violinkompositionen 2c.

Jelinek, Franz Xav., geb. 3. 12. 1818 in Kaurins (Böhmen), gest. 7. 2. 1880 in Salzburg als Domchordirektor. Oboevirtuos, Komponist von kirchlichen Vokalwerken, Männerchören 2c.

Jenkins, David, geb. 1. 1. 1849 in Trecastell, Universitätsprofessor in Wales. Komponist von Oratorien, Kantaten u. a. Redakteur der gälischen Musikzeitung „Der Musiker", Dirigent verschiedener walisischer Musikfeste.

Jenner, Gustav, geb. 3. 12. 1865 zu Keitum auf der Insel Sylt, seit 1895 Universitätsmusikdirektor in Marburg. War Kompositionsschüler von Brahms. Gab Vokalwerke heraus. Musikschriftsteller.

Jensen, Adolf, geb. 12. 1. 1837 in Königsberg, gest. 23. 1. 1879 in Baden-Baden. Feinsinniger und poesievoller Tondichter, besonders auf dem Gebiete der Liederkomposition. (Dolorosa op. 30!) Auch seine Klavierkompositionen gehören zum Besten der neueren Literatur. Schrieb außerdem Orchester- und Chorwerke. Als Pianist nötigte Jensen Hans v. Bülow Achtung ab.

Jensen, Gustav, Professor, geb. 25. 12. 1848 in Königsberg, gest. 26. 11. 1895 in Köln. Violinist und Komponist, Lehrer am Kölner Konservatorium.

Joachim, Josef, geb. 28. 6. 1831 in Kittsee bei Preßburg, gest. 15. 8. 1907 in Berlin als Direktor der Hochschule für Musik. Einer der gefeiertsten klassischen Violinmeister seiner Zeit. In jüngeren Jahren als Solist reisend, erntete der Meister später mit seinen Quartettgenossen Halir, Wirth und Hausmann als Primgeiger des Joachimquartetts durch die verinnerlichte Interpretation klassischer u. Brahmsscher Quartette überall bewundernde Anerkennung. Zahlreiche Schüler verbreiteten die Grundsätze seiner Schule in aller Welt. Joachim komponierte mehrere Violinkonzerte, Ouvertüren, Variationen u. a., und veröffentlichte in Gemeinschaft mit Wirth eine umfassende Violinschule.

Joachim, Amalie, Gattin Joseph J.s, geborene Weiß, geb. 10. 5. 1839 in Marburg (Steiermark), gest. 3. 2. 1899 in Berlin. Berühmte Sängerin (Alt) und Gesangslehrerin.

Jokisch, Reinhold, geb. 1848 in Glogau, gest. Sept. 1906 in Leipzig. Musikpädagoge und Komponist instruktiver Musik für Streichinstrumente (Violinschule mit begleitender Violin- und Klavierstimme op. 10, Katechismus des Violinspiels, Leipzig, J. J. Weber).

Jomelli, Niccoló, geb. 10. 9. 1714 in Aversa bei Neapel, gest. 25. 8. 1774 daselbst. War seiner Zeit bedeutender Kirchen- und Opernkomponist. Wirkte von 1753 bis 1769 als Hofkapellmeister in Stuttgart.

Jonas, Ella, s. T. d. G.

Jonas, Emile, geb. 5. 3. 1827 in Paris, gest. in St. Germain en Laye, Mai 1905, erfolgreicher französischer Operettenkomponist und Musikdirigent.

Joncières, Victorien de, geb. 12. 4. 1839 in Paris, gest. dort 27. 10. 1903, Musikkritiker, als solcher Vorkämpfer für Rich. Wagners Kunstwerk. Komponist mehrerer Opern („Lanzelot" Paris 1900, „Johann von Lothringen" Paris 1885 u. a.), von Orchesterwerken (Suite „Les Nubiennes") u. a.

Jones, Sidney, s. T. d. G.

Joseffy, Raphael, s. T. d. G.

Josephson, Jakob Axel, Dr., geb. 27. 3. 1818 in Stockholm, gest. 29. 3. 1880 als Universitätsmusikdirektor in Upsala. Gesangkomponist.

Josquin de Prés (Jodocus Pratensis, Giosquino del Prato, Deprès, Dupré) geb. um 1450 im Hennegau, gest. 27. 8. 1521 in Condé als Probst des Domkapitels. Der berühmteste Tonsetzer der

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

niederländischen Schule. Kapellmeister an der Sixtina, Rom.

Jouret, Léon, geb. 17. 10. 1828 in Asch (Belgien), Professor am Konservatorium in Brüssel. Komponist (Opern, weltl. und kirchl. Vokalwerke zc.).

Jouve, Esprit Gustave, geb. 1. 6. 1805 in Buis (Dep. Drôme). Kirchenkomponist, Musikschriftsteller.

Jüngst, Hugo, geb. 26. 2. 1853 in Dresden, Professor und Kgl. Musikdirektor, Dirigent mehrerer Männergesangvereine daselbst. Veröffentlichte beliebte Männerchöre zc.

Julien, Guillaume, gen. Navoigill; geb. 1745 in Givet (Ardennen), gest. 1811 in Paris. Violinist und Dirigent der Konzerte der Loge olympique, für welche Haydn 6 Symphonien schrieb.

Julien, Louis Ant., geb. 1812 in Gascogne, gest. 14. 3. 1860 in Paris. Komponierte Tanzmusik zc. Gründete in London ein berühmtes Orchester, mit dem er erfolgreiche Konzertreisen unternahm.

Jullien, Jean Lucien Adolphe, geb. 1. 6. 1845 in Paris. Musikschriftsteller, Mitarbeiter an verschiedenen Zeitungen. Schrieb u. a. über R. Wagner („R. W., sa vie et ses oeuvres").

Junck, Benedetto, geb. 24. 8. 1852 in Turin (sein Vater war Elsässer), lebt in Mailand. Komponist (Lieder, Violinsonaten, Kammermusikwerke u. a.).

Jungblut, Albert, s. T. d. G.

Jungmann, Albert, geb. 14. 11. 1824 in Langensalza, gest. 7. 11. 1892 in Pandorf bei Wien. War Professor der Kgl. Akademie S. Cecilia in Rom. Komponierte Lieder und Salonstücke für Klavier.

Jungmann, Louis, geb. 2. 5. 1832 in Weimar, gest. 20. 9. 1892 daselbst. Pianist, Komponist, Lehrer der Musik am Großherzogl. Sophien-Institut in Weimar. Veröffentlichte Klavierstücke, Lieder u. a.

Junker, Karl Ludwig, geb. um 1740 in Oehringen, gest. 30. 5. 1797 als Pfarrer in Rupertshofen bei Kirchberg. Musikschriftsteller, Komponist von Klavierkonzerten und Kantaten.

Juon, Paul, s. T. d. G.

K

Kaan, Heinr. von, Prof., geb. 29. 5. 1852 in Tarnopol (Galizien), Pianist, Nachfolger Dvoraks als Direktor des Prager Konservatoriums. Komponierte Opern, Orchesterwerke, Kammermusik (Klaviertrio op. 29 preisgekrönt), Klavierstücke.

Kade, Otto, Professor Dr., geb. 1825 in Dresden, gest. 19. 7. 1900 in Schwerin, wo er 40 Jahre als Großherzogl. Musikdirektor wirkte. Komponierte Kirchenmusiken. Verdienter Forscher auf musikhistorischem Gebiet und Herausgeber alter Passionsmusiken.

Kaehler, Willibald, s. T. d. G.

Kaempfert, Anna, s. T. d. G.

Kaempfert, Max, s. T. d. G.

Käßmayer, Moritz, geb. 1831 in Wien, gest. 10. 11. 1884 in Wien als Mitglied des k. k. Hoforchesters. Violinist und Komponist.

Kafka, Joh. Nepomuk geb. 17. 5. 1819 in Neustadt a. d. Mettau (Böhmen), gest. 23. 10. 1886 in Wien. Komponierte eine Anzahl beliebter Salonstücke für Klavier.

Kahl, Heinr., geb. 31. 1. 1839 in München, gest. 6. 8. 1892 in Berlin. Violinist. Seit 1880 Hofkapellmeister in Berlin.

Kahlert, August, geb. 5. 3. 1807 in Breslau, gest. 29. 3. 1864 daselbst. Musikschriftsteller.

Kahn, Robert, s. T. d. G.

Kaiser, Emil, geb. 7. 2. 1853 in Koburg. K. K. Kapellmeister im 35. Inf.-Regt. Prag. Komponierte Opern, eine Messe, Lieder u. a.

Kajanus, Robert, geb. 2. 12. 1856 in Helsingfors, studierte bei Reinecke und Richter in Leipzig, ist Universitätsmusikdirektor in seiner Vaterstadt, Orchester- und Chordirigent. Komponierte symph. Dichtungen, finnische Rhapsodien für Orchester, Klavierstücke u. a.

Kalbeck, Max, s. T. d. G.

Kalergy, Marie, geb. Gräfin Flavigny, geb. 1824, gest. 22. 5. 1874 in Warschau. Pianistin. Wagner widmete ihr sein „Judentum in der Musik".

Kalinnikow, Wass. Serg., geb. 13. 1. 1866 in Woina, gest. 11. 1. 1901 in Jalta, als Komponist Schüler Tschaikowskis, schrieb Bühnenmusik, Symphonien und andere Orchesterwerke, Lieder, Klavierstücke zc.

Kalisch, Paul, s. T. d. G.

Kalischer, Alfr. Dr., geb. 4. 3. 1842 in Thorn, gest. 8. 10. 1909 in Berlin. Musikschriftsteller und Theoretiker, Mitarbeiter verschiedener Musikzeitungen. Schrieb die größeren Werke: „Beethovens Beziehungen zu Berlin", „Musik und Moral" u. a. und gab „Neue Beethovenbriefe" heraus.

Kalkbrenner, Christian, geb. 22. 9. 1755 in Minden, gest. 10. 8. 1806 in Paris. Kapellmeister in Berlin, dann Korrepetitor an der Großen Oper in Paris. Komponist, Musikschriftsteller. Sein Sohn:

Kalkbrenner, Fr. Wilh. Michael, geb. 1788 in Berlin, gest. 10. 6. 1849 in Enghien les Bains bei Paris. Pianist. Schrieb instruktive Klavierwerke und andere Kompositionen von mehr oder weniger großem musikalischem Gehalt.

Kalliwoda, Joh. Wenzel, geb. 21. 2. 1801 in Prag, gest. 3. 12. 1866 in Karlsruhe. Violinvirtuos und tüchtiger Komponist, Kapellmeister. Sein Sohn:

Kalliwoda, Wilh., geb. 19. 7. 1827 in Donaueschingen, gest. 8. 9. 1893 in Karlsruhe, wo er von 1853—75 als Hofkapellmeister tätig war. Pianist, Komponist.

Kamiensky, Matth., geb. 13. 10. 1734 in Oedenburg (Ungarn), gest. 25. 1. 1821 in Warschau. Polnischer Opernkomponist,

schrieb auch Kirchenmusik und eine Kantate.

Kammel, Anton, um 1750—1785, Violinist (Schüler Tartinis) in Prag und London, schrieb zahlreiche Kammermusikwerke. u. a. 30 Streichquartette, 18 Streichtrios, 6 Klaviertrios ꝛc.

Kandler, Franz Sales, geb. 28. 8. 1792 in Klosterneuburg (Oesterreich), gest. 26. 9. 1831 in Baden bei Wien. Musikschriftsteller.

Kapsberger, J. Hieronymus v., in Deutschland geboren, lebte in Italien, gest. um 1650. Virtuos auf der Laute u. Theorbe. Komponist.

Karasowsky, Moritz, geb. 22. 9. 1823 in Warschau, gest. 20. 4. 1892 als Kgl. Kammermusikus in Dresden. Violoncellist, Musikschriftsteller („Geschichte der polnischen Oper", „Friedr. Chopin" u. a.).

Karganoff, Genari, geb. 12. 5. 1858 in Kwarelia, gest. 12. 4. 1890 in Rostow am Don, Klaviervirtuose und Komponist für sein Instrument. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich seine Gaben für die Jugend, op. 20, 21, 22.

Karlipp, Bernh., geb. 22. 5. 1849 in Penkun (Pommern), Militärkapellmeister in Gleiwitz. Komponierte Opern, Märsche, Tänze, Lieder u. a.

Kasals, Pablo, s. T. d. G.

Kaskel, Carl von, s. T. d. G.

Kastner, Joh. Georg, Dr., geb. 9. 3. 1811 in Straßburg, gest. 19.12.1867 in Paris. Komponist, Theoretiker, ausgezeichneter Musikschriftsteller.

Kastner, Emmerich, geb. 29. 3. 1842 in Wien, lebt daselbst als Musikreferent und Redakteur. Musikschriftsteller, Verfasser eines R. Wagner-Kataloges ꝛc.

Katzmayr, Marie, s. T. d. G.

Kauer, Ferd. geb. 8. 1. 1751 in Klein-Thaya (Mähren), lebte in Wien als Kapellmeister, zuletzt wieder als Bratschist, gest. 18. 4. 1781 daselbst. Schrieb außer etwa 200 Opern und Singspielen, worunter „Das Donauweibchen", auch Symphonien, Messen u. v. andere.

Kauffmann, Fritz, s. T. d. G.

Kaufmann, Robert, s. T. d. G.

Kaulbach-Scotta, Frida von, s. T. d. G.

Kaun, Hugo, geb. 21. 3. 1863 in Berlin, lebt dort als Dirigent u. Komponist. Orchesterwerke (Symphonien D-moll op. 20, symphon. Dichtung „Vineta"), Kammermusikwerke (Oktett, Quintett), Opern u. a.

Kayser, Philipp Christoph, geb. 10. 3. 1755 in Frankfurt a. M., gest. 23. 12. 1823 in Zürich. Klaviervirtuos und Komponist.

Kayser, Heinr. Ernst, geb. 16. 4. 1815 in Altona, gest. 17. 1. 1888 in Hamburg. Violinist, Quartettspieler, Komponist. Schrieb verdienstvolle Unterrichtswerke für die Violine.

Kazynski, Viktor, geb. 1812 in Wilna. Orchesterdirekt. Komponierte Opern, Ouvertüren u. s. w.

Keiser, Reinhard, geb. 9.1.1674 in Teuchern bei Weißenfels, gest. 12. 9. 1739 in Hamburg. Operndirigent in Hamburg und s. Z. bedeutender Opernkomponist. Schrieb auch viele Kirchenwerke u. s. w.

Kéler-Béla (Albert von Kéler), geb. 13. 2. 1820 in Bartfeld (Ungarn), geb. 20. 11. 1881 in Wiesbaden. Dirigent und Tanzkomponist. Schrieb auch flotte Ouvertüren u. a.

Keller, Gottfr., lebte in London, wo er 1720 starb. Klaviervirtuos und Tonsetzer. Schrieb eine Generalbaßlehre.

Keller, Karl, geb. 16. 10. 1784 in Dessau, gest. 19. 7. 1855 in Schaffhausen. Flötenvirtuos, Kapellmeister, Komponist von Flötenstücken, Liedern ꝛc.

Kellermann, Christian, geb. 27. 1. 1815 in Randers (Jütland), gest. 3. 12. 1866 in Kopenhagen. Cellovirtuose. Veröffentlichte Solostücke für Cello.

Kellermann, Berthold, s. T. d. G.

Kelley, Edgar S., geb. 14. 4. 1857 in Sparta (Wisconsin), lebt in San Francisco. Komponierte Operetten, Orchester-, Kammermusik-, Klavier- und Gesangwerke.

Kellner, Joh. Christoph, geb. 1736 in Gräfenroda (Thüringen), gest. 1803 als Hoforganist in Kassel. Komponist. Schrieb eine Generalbaßlehre.

Kelz, Joh. Friedr., geb. 11. 4. 1786 in Berlin, gest. 21. 10. 1862 daselbst als 1. Cellist der Kgl. Hofkapelle. Cellovirtuose. Schrieb Salonstücke für Klavier, Violine, Cello u. a.

Kempter, Karl, geb. 1819 in Limbach (Bayern), gest. 11. 3. 1871 als Domkapellmeister in Augsburg. Komponierte Kirchenwerke (Messen, Oratorien) ꝛc.

Kempter, Lothar, s. T. d. G.

Kent, James, geb. 13. 3. 1700 in Winchester, gest. 6. 5. 1776. Organist, Komponist einiger Kirchenwerke.

Kerl, Joh. Kaspar (auch Kerll, Kherl), geb. 1628 in Gaimersheim b. Ingolstadt, gest. 13. 2. 1693 in München. Bedeutender Orgelspieler, Hofkapellmeister in München, Organist am Stephansdom in Wien, Komponist.

Kerle, Jakob v., lebte im 16. Jahrh., geb. in Ypern, gest. um 1583. Kapellmeister Kaiser Rudolfs II., Komponist, Kontrapunktist.

Kes, Willem, s. T. d. G.

Keßler, Joh. Christ. (eigentlich Kötzler), geb. 26. 8. 1800 in Augsburg, gest. 14. 1. 1872 in Wien. Pianist, Komponist, Klavierlehrer. Schrieb wertvolle Etüden ꝛc.

Ketten, Henry, geb. 25. 3. 1848 in Baja (Ungarn), gest. 1. 4. 1883 in Paris. Pianist und Salonkomponist.

Ketterer, Eugen, geb. 1831 in Rouen, gest. 17. 12. 1870 in Paris. Schrieb viel beliebte und leichte Salonstücke für Klavier.

Keurvels, Edward H. J., geb. 1853 in

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Antwerpen. Kapellmeister am vlämischen Nationaltheater daselbst. Komponist von Opern, Singspielen, Kantaten u. a.

Kewitsch, Karl Theod., geb. 3. 2. 1834 in Posilge (Westpreußen), starb 18. 7. 1908 als Redakteur der „Deutschen Militärmusiker-Zeitung" in Berlin. Orgelkompositionen und kirchliche Chormusik.

Kiel, Aug., geb. 26. 5. 1818 in Wiesbaden, gest. 28. 12. 1871. Hofkapellmeister in Detmold. Lieblingsschüler von Spohr.

Kiel, Friederich, geb. 7. 10. 1821 in Puderbach a. d. Lahn, gest. 14. 9. 1885 in Berlin. Violinspieler, Konzertmeister, Professor für Komposition an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin; bedeutender Kontrapunktist und hervorragender Komponist.

Kienzl, Wilhelm, s. T. d. G.

Kiesewetter, Raphael Georg (Edler von Wiesenbrunn), geb. 29. 8. 1773 in Holleschau (Mähren), gest. 1. 1. 1850 in Baden bei Wien. Musikschriftsteller, Sammler alter Musikwerke.

Kind, Joh. Friedr., 1768—1843, Jurist in Dresden, schrieb die Operntexte zu Webers „Freischütz", Kreutzers „Nachtlager" u. a.

Kindermann, August, geb. 6. 2. 1817 in Potsdam, gest. 6. 3. 1891 in München. Berühmter Baritonist.

King, Oliver, geb. 1855 in London, Pianist, Lehrer an der Kgl. Akademie, schrieb Chor- und Orchesterwerke, Konzerte u. a.

Kipke, Karl, geb. 20. 1. 1850 in Breslau, Kritiker, Komponist und Musikdirektor. Red. der „Singhalle" Leipzig.

Kipper, Herm., geb. 27. 8. 1826 in Koblenz, lebte als Gesanglehrer, Dirigent und Musikreferent der Kölnischen Volkszeitung in Köln. Komponierte Lieder, Operetten u. a. Starb 25. 10. 1910 in Köln.

Kirchl, Adolf, geb. 16. 6. 1858 in Wien, wirkt daselbst als Chormeister des „Schubertbundes". Schrieb beliebte Chöre, Lieder, Klavierstücke u. a.

Kirchner, Theodor, geb. 10. 12. 1824 in Neukirchen bei Chemnitz, gest. 18. 9. 1903 in Hamburg, einer der begabtesten Meister auf dem Gebiet des kurzen Charakterstückes für Klavier, dessen zahlreiche, von Schumanns Idealismus angehauchte Werke noch durchaus nicht die Verbreitung gefunden haben, welche sie ihrem Wert nach verdienen.

Kirchner, Fritz, geb. 3. 11. 1840 in Potsdam, gest. 11. 5. 1907 daselbst. Pianist und Komponist von Klavier- und Gesangswerken.

Kirnberger, Joh. Philipp, geb. 24. 4. 1721 in Saalfeld, gest. 28. 7. 1783 in Berlin. Einer der angesehensten Theoretiker und Kontrapunktisten seiner Zeit, Schüler von J. S. Bach.

Kistler, Cyrill, geb. 12. 3. 1848 in Großaitingen bei Augsburg, gest. 2. 1. 1907 in Kissingen. Komponist mehrerer Opern, in denen das Wagnersche Stilprinzip zur Anwendung kommt. „Kunihild", 1894 unter Zumpe in Stuttgart aufgeführt, hatte den meisten Erfolg, das schöne Vorspiel zum 3. Akt ist populär geworden. Als Musikschriftsteller und fortschrittlicher Theoretiker machte sich Kistler durch treffliche Abhandlungen und Lehrbücher bekannt.

Kittel, Joh. Chr., geb. 18. 2. 1732 in Erfurt, gest. 18. 5. 1809 dortselbst als Organist. Orgelvirtuos, Theoretiker und Lehrer. Komponierte Orgel- und Klavierwerke.

Kittl, Joh. Fr., geb. 8. 5. 1809 in Worlik (Böhmen), lebte in Lissa (Posen), gest. 20. 7. 1868. Komponist: Opern, Symphonien, Ouvertüren u. a. War Direktor des Konservatoriums in Prag.

Kitzler, Otto, geb. 26. 3. 1834 in Dresden. Artistischer Direktor des Musikvereins und der Musikschule in Brünn. Violoncellist, Kapellmeister, Lehrer Bruckners, Komponist.

Kjerulf, Halfdan, geb. 1818 in Christiania, gest. 11. 8. 1868 daselbst. Norwegischer Komponist populärer Lieder und Chöre, welche wie seine Klavierwerke auch in Deutschland bekannt wurden.

Klafsky, Katharina, geb. 19. 9. 1855 in Sankt Johann (Ungarn), gest. 22. 9. 1896 in Hamburg. Bedeutende Bühnensängerin, dramatischer Sopran.

Klauwell, Adolf, geb. 31. 12. 1818 in Langensalza, gest. 21. 11. 1879 in Leipzig. Schrieb Lieder und Klavierstücke.

Klauwell, Otto, Professor Dr., geb. 7. 4. 1851 in Langensalza. Ist Lehrer für Klavierspiel und Theorie am Konservatorium Köln. Komponist und Musikschriftsteller.

Kleeberg, Clotilde, geb. 30. 6. 1866 in Paris, gest. 7. 2. 1909 in Brüssel, machte sich auf vielen Konzertreisen als feinsinnige Pianistin bekannt.

Kleefeld, Wilh., geb. 2. 4. 1868 in Mainz, war Hofkapellmeister in München und Detmold, ist seit 1897 in Berlin tätig. Komponist und Musikschriftsteller.

Kleemann, Karl, geb. 9. 9. 1842 in Rudolstadt. Kapellmeister und Komponist. Symphonien, Ouvertüren, Chorwerke, Klavierstücke, Lieder 2c.

Kleffel, Arno, s. T. d. G.

Klein, Bernh. Joh., geb. 6. 3. 1793 in Köln, gest. 9. 9. 1832 in Berlin. Kirchenkomponist. War Dommusikdirektor in Köln, dann Kompositionslehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik und Universitätsmusikdirektor 2c. in Berlin. Schrieb Oratorien, Psalmen 2c., Opern, Motetten für Männerchöre und vieles andere.

Kleinmichel, Richard, geb. 31. 12. 1846 in Posen, gest. 18. 8. 1901 in Berlin. Pianist, Dirigent und Komponist. Be-

kannt sind seine trefflichen Transskriptionen und Klavierauszüge.

Klengel, Aug. Alex., geb. 27. 1. 1784 in Dresden, gest. 22. 11. 1852 daselbst. Hoforganist. Komponierte Kanons, Fugen, Klavierkonzerte, Sonaten u. a.

Klengel, Paul, Dr., geb. 13. 5. 1854 in Leipzig, lebt in Amerika. Violinist und Komponist, Kapellmeister. Sein Bruder:

Klengel, Julius, s. T. d. G.

Klinckerfuß, Johanna, s. T. d. G.

Kliebert, Karl, Hofrat Dr., geb. 13. 12. 1849 in Prag, gest. 23. 5. 1907 in Würzburg, wo er, nach kurzer Tätigkeit als Theaterkapellmeister in Augsburg, 1876 Direktor der Kgl. Musikschule wurde und in diesem Amt bis zu seinem Tode eine segensreiche Wirksamkeit entfaltete.

Klindworth, Karl, s. T. d. G.

Kling, Henri, geb. 17. 2. 1842 in Paris, lebt in Genf. Hornvirtuose, Komponist von Opern u. a., Musiklehrer und Militärmusikdirektor. Veröffentlichte Schulen für verschiedene Instrumente, eine Instrumentationslehre, eine Kompositionslehre ꝛc.

Klingenberg, Wilh., geb. 6. 6. 1809 in Sülau (Schlesien), gest. 2. 4. 1888 in Görlitz, wo er als Organist und Dirigent tätig war. Kgl. Musikdirektor, Musiklehrer, Komponist kirchlicher und weltlicher Vokalwerke.

Klingler, Karl, s. T. d. G.

Klitzsch, Emanuel, Prof. (Em. Kronach), geb. 30. 10. 1812 in Schönhaide (sächs. Erzgebirge), gest. 5. 3. 1889 in Zwickau. Musikdirektor, Konzertleiter in Zwickau, Musikschriftsteller, Komponist.

Klose, Friedrich, s. T. d. G.

Klosé, Hyacinthe Eléonore, geb. 11. 10. 1808 in Korfu, gest. 29. 8. 1880 in Paris. Klarinettenvirtuos, Lehrer am Pariser Konservatorium. Schrieb Kompositionen für Klarinette.

Kloß, Karl, geb. 8. 2. 1792 in Mohrungen bei Eisleben, gest. 26. 4. 1853 in Riga. Orgelvirtuos und Komponist.

Klughardt, Aug., geb. 30. 11. 1847 in Köthen, gest. 3. 8. 1902 in Dessau, um dessen Musikleben er sich als Hofkapellmeister große Verdienste erworben, hat sich als Komponist von Opern, Oratorien und Symphonien, besonders aber durch seine Kammermusik einen Namen gemacht.

Knecht, Justin Heinr., geb. 30. 9. 1752 in Biberach (Württemberg), gest. 1. 12. 1817 daselbst. Theoretiker, Orgel- und Klavierspieler, Hofkapellmeister in Stuttgart, Komponist.

Kniese, Julius, Prof., geb. 1848 in Roda bei Altenburg, gest. 22. 4. 1905 in Dresden, übernahm nach erfolgreicher Chordirigententätigkeit in Glogau, Frankfurt a. M., Aachen und Breslau im Jahre 1889 die Stellung als Musikdirektor der Bayreuther Festspiele, deren Chorleistungen unter ihm hervorragend ausgearbeitet waren.

Knight, John Philipp, 1812—87, englischer Pfarrer und Orgelspieler, schrieb viele Lieder, darunter die weltbekannte „Letzte Rose".

Knittl, Karl, geb. 4. 12. 1853 in Polna, gest. 17. 3. 1907 in Prag als Direktor des Konservatoriums. Komponist und Musikschriftsteller.

Knorr, Jul., geb. 22. 9. 1807 in Leipzig, gest. 17. 6. 1861 daselbst. Klaviervirtuos, Klavierpädagog von Bedeutung.

Knorr, Iwan, Professor, geb. 3. 1. 1853 in Mewe (Westpreußen). Ist Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken, Pianofortestücken u. a.

Knüpfer, Paul, s. T. d. G.

Knüpfer-Egli, Marie, s. T. d. G.

Koch, Heinr. Christ., geb. 10. 10. 1749 in Rudolstadt, gest. 12. 3. 1816 daselbst. Musikschriftsteller und Theoretiker, Kammermusikus in Rudolstadt.

Koch, Emma, s. T. d. G.

Koch, Friedrich, s. T. d. G.

Koch von Langentreu, Joseph, geb. 1833, gest. 12. 11. 1905 in Graz, bekannter Männerchorkomponist.

Koczalsky, Raoul, s. T. d. G.

Köchel, Ludw. v., Ritter, Dr. der Rechte, geb. 14. 1. 1800 in Stein a. d. Donau, gest. 3. 6. 1877 in Wien. Gab einen verdienstvollen Katalog von Mozartschen Werken ꝛc. heraus.

Köhler, Ernst, geb. 28. 5. 1799 in Langenbielau, gest. 26. 5. 1847 in Breslau, wo er Organist war. Orgelvirtuos und Komponist für die Orgel, Klavier. Orchester (Symphonien, Ouvertüren). Schrieb außerdem eine Anzahl Kantaten ꝛc.

Köhler, Louis, Prof., geb. 5. 9. 1820 in Braunschweig, gest. 16. 2. 1886 in Königsberg als Leiter einer von ihm gegründeten Musikschule. Musikschriftsteller und Komponist (Opern, Symphonien, Quartette u. a.). Hervorragender Pädagoge. Gab Studienwerke für Klavier heraus. Gründer des Allgem. deutschen Tonkünstlervereins.

Köllner, Eduard, geb. 15. 7. 1839 in Dobrilugk (Brandenburg), gest. 8. 11. 1891 als Kantor und Gymnasialgesanglehrer in Guben. Komponierte Männerchöre und Lieder, eine Oper „Heinrich der Finkler" und ein Chorwerk „Frühlingsmorgen".

Kömpel, Aug., geb. 15. 8. 1831 in Brückenau, gest. 7. 4. 1891 als Konzertmeister in Weimar. Vortrefflicher Violinist.

Komzack, Carl, Kapellmeister und Komponist verbreiteter populärer Lieder in Wien, wo er 1905 starb.

Könen, Franz, geb. 30. 4. 1829 in Rheinbach bei Bonn, Priester, gest. 6. 7. 1887 in Köln. Professor des Gesanges am

erzbischöflichen Priesterseminar, Domkapellmeister in Köln. Komponist von Messen u. a. Kirchenwerken, sowie von Orgelstücken und Liedern.

Koenen, Tilly, s. T. d. G.

Königslöw, O. Fr. v., Prof., geb. 18. 11. 1824 in Hamburg, gest. 6. 10. 1898 in Bonn, Violinvirtuose, Konzertmeister und Lehrer am Konservatorium in Köln.

Koennecke, Richard, s. T. d. G.

Köstlin, Karl Reinhold, geb. 28. 9. 1819 in Urach, gest. 1894. Professor der Aesthetik und Kunstgeschichte an der Universität Tübingen, Musikästhetiker. Schrieb über R. Wagner.

Köstlin, Heinr. Ad., geb. 4. 10. 1846 in Tübingen, ist Oberkonsistorialrat und Superintendent in Darmstadt. Musikhistoriker, Aesthetiker und Kritiker.

Kogel, Gustav, F., s. T. d. G.

Kohut, Adolf, Dr., geb. 10. 11. 1847 in Mindszent (Ung.). Schriftsteller. Schrieb Musikerbiographien (Verlag Reclam).

Kolbe, Oskar, geb. 10. 8. 1836 in Berlin, gest. 2. 1. 1878 daselbst. War Lehrer am Sternschen Konservatorium. Königl. Musikdirektor. Gab theoretische Werke und einige Vokalkompositionen heraus.

Koning, David, geb. 19. 3. 1820 in Rotterdam, gest. 6. 11. 1876 in Amsterdam. Komponist und Pianist (Ouvertüren, Streichquartette, Klavierwerke, Chorwerke, eine komische Oper u. a.).

Konradin, Karl Ferd., geb. 1. 9. 1833 in St. Helenenthal bei Baden (Oesterreich), gest. 31. 8. 1884 in Wien. Theaterkapellmeister, Komponist von Operetten, Liedern, Klavierstücken.

Kontski, Antonie de, geb. 25. 9. 1816 in Krakau, gest. 12. 12. 1899 im Gouvernement Nowgorod. Gefeierter Pianist; Verf. des einst vielgespielten Charakterstückes „Le reveil du lion".

Kontski, Apollinary von, geb. 23. 10. 1825 in Warschau, gest. 29. 6. 1879 daselbst. Violinvirtuos, Gründer des Konservatoriums in Warschau.

Kopylow, Alexandre, geb. 14. 7. 1854. Russischer Komponist von dem Streichquartette, 1 Symphonie und andere Orchesterwerke, Klavierstücke, Lieder und Chöre im Druck erschienen.

Kornmüller, P. Utto, geb. 5. 1. 1824 in Straubing, ist Novizenmeister, Prior und Chorregent des Benediktinerklosters Metten ꝛc. Er komponierte Messen, Motetten und verfaßte ein „Lexikon der kirchlichen Tonkunst" u. a. Schriften.

Koschat, Thomas, s. T. d. G.

Kosleck, Julius, Prof., geb. 1. 12. 1825 in Naugard (Pommern), gest. in Berlin 5. 11. 1905. Trompetenvirtuose. Seit 1858 erster Trompeter der Kgl. Kapelle in Berlin, hatte er auch seit 1872 die Lehrerstelle für sein Instrument an der Kgl. Hochschule inne. Veröffentlichte Solostücke und Schulwerke.

Kossak, Ernst, Dr. phil., geb. 4. 8. 1814 in Marienwerder, gest. 3. 1. 1880 in Berlin. Geschätzter musikal. Feuilletonist.

Koß, Henning von, geb. 13. 12. 1855 auf Rittergut Lautow in Pommern, seit 1888 als Musikreferent in Berlin tätig. Liederkomponist.

Kößler, Hans, geb. 1. 1. 1853 in Waldeck, seit 1882 Nachfolger Volkmanns als Prof. für Kompositionslehre an der Musikakademie in Budapest. Schrieb eine Oper „Der Münzenfranz" (Straßburg 1902), Orchesterwerke (Symphonien, Variationen), kirchliche Chorwerke, ein Violinkonzert, Kammermusik und Vokalsachen.

Koßmaly, Karl, geb. 27. 7. 1812 in Breslau, gest. 1894 in Stettin. Kapellmeister, Musikschriftsteller.

Kothe, Bernh., geb. in Gröbning (Schlesien). Chordirektor und Gymnasialgesanglehrer in Breslau, Kgl. Musikdirektor. Komponierte Orgelstücke, Lieder, Chöre. Gab außerdem eine Sammlung kirchl. Gesänge für Männerchor „Musica sacra", sowie musikhistorische und theoretische Schriften heraus.

Kotzolt, Heinrich, geb. 26. 8. 1814 in Schnellewalde (O.-Schlesien), gest. 8. 7. 1881 in Berlin. Bassist, Gründer und Dirigent des Kotzoltschen a cappella-Gesangvereins in Berlin, Kgl. Musikdirektor und Professor.

Kozeluch, Joh. Anton, geb. 13. 12. 1738 in Wellwarn, gest. 3. 2. 1814 in Prag als Domkapellmeister an St. Veit. Schrieb Opern, Oratorien, Messen u. a. Sein Vetter und Schüler:

Kozeluch, Leop., geb. 1752 in Wellwarn (Böhmen), gest. 7. 5. 1818 in Wien. Ballettkomponist. Schrieb auch Opern und Instrumentalwerke ꝛc. Gegner Beethovens.

Kraft, Anton, geb. 30. 12. 1752 in Rokitzan (Böhmen), gest. 28. 8. 1820 in Wien. Ausgezeichneter Cellist. Schrieb Cellokonzerte, Sonaten ꝛc. Sein Sohn:

Kraft, Nik., geb. 14. 12. 1778 in Esterhaz, gest. 18. 5. 1853 in Eger. Langjähriges Mitglied des Stuttgarter Hoforchesters, Violoncellvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Kranich, Alwin, geb. 1865 in Neuyork, Pianist und Komponist, lebt in Dresden. Schrieb Orchesterwerke, Konzerte für Klavier und Orchester, Kammermusik, Chöre u. a.

Krantz, Eugen, Prof. und Hofrat, geb. 13. 9. 1844 in Dresden, gest. 26. 5. 1898 als Direktor des Kgl. Konservatoriums daselbst. Pianist, Kritiker, Komponist. Unterrichtswerke.

Krasselt, Alfred, geb. 3. 6. 1872 in Glauchau (Sachsen), gest. 28. 9. 1908 in Weimar als Hofkonzertmeister. Vortrefflicher Violinvirtuose und Quartettspieler.

Kraus, Ernst, s. T. d. G.
Kraus, Dr. Felix von, s. T. d. G.
Kraus-Osborne, Adrienne, s. T. d. G.
Krause, Anton, geb. 9. 9. 1834 in Geithain (Sachsen). War von 1858 bis 98 Kgl. Musikdirektor in Barmen und starb Febr. 1907 in Dresden. Pianist, Komponist von Opern, Chören, Liedern und instruktiven Klaviersachen.
Krause, Theodor, Professor, geb. 1. 5. 1833 in Halle, gest. 1910 in Berlin, wo er als Lehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik, Dirigent und Musikreferent wirkte. Komponierte Gesangswerke.
Krause, Eduard, Dr., geb. 15. 3. 1837 in Swinemünde, gest. 28. 3. 1892 in Berlin. Pianist und Musiklehrer. Veröffentlichte u. a. „Schule für die linke Hand" und Klavierstücke rc. und philosophisch-musikalische Abhandlungen.
Krause, Emil, Professor, geb. 1840 in Hamburg. Pianist und Lehrer am Konservatorium daselbst. Musikschriftsteller, Kritiker und Komponist. Verfaßte pädagogische Schriften rc.
Krause, Martin, Prof., geb. 17. 6. 1853 in Lobstädt i. S., Präsident des Liszt-Vereins. Lehrer am Konservatorium und Musikschriftsteller in Dresden, seit 1902 an der K. Musikschule in München. Pianist (Lisztschüler).
Kraushaar, Otto, geb. 31. 5. 1812 in Kassel, gest. 23. 11. 1866 daselbst. Veröffentlichte Aufsätze über Musik. Klavierkompositionen und Lieder.
Krauß, Gabriele Marie, geb. 24. 3. 1842 in Wien, gest. Januar 1906 in Paris, wo sie von 1872—87 als gefeierte hochdramatische Sängerin der großen Oper angehörte. 1887 verließ sie die Bühne und widmete sich mit Erfolg dem Lehrfach. G. K. war officier d'Académie.
Krebs (Karl Aug. Miedke), geb. 16. 1. 1804 in Nürnberg, gest. 16. 5. 1880 in Dresden als Hofkapellmeister. Hervorragender Dirigent, Pianist und Komponist. Seine Frau:
Krebs-Michalesi, Aloyse, geb. 29. 8. 1826 in Prag, gest. 4. 8. 1904 in Dresden, war eine gefeierte Opernsängerin. Beider Tochter:
Krebs-Brenning, M., geb. 5. 12. 1851 in Dresden, gest. 28. 6. 1900 daselbst. Pianistin.
Krebs, Karl, Prof., Dr. phil., geb. 5. 2. 1857 in Hanseberg bei Königsberg, ist Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. Musikschriftsteller und Referent.
Krehl, Stephan, geb. 5. 7. 1864 in Leipzig, seit 1902 Nachfolger Jadassohns als Kontrapunkt- und Kompositionslehrer am Konservatorium daselbst tätig. Schrieb Kammermusik, wertvolle zwei- und vierhändige Klavierstücke, veröffentlichte eine „Formenlehre" (Göschen) u. a.
Kreipl, Jos., geb. 1805 in Wien, gest. 1867 daselbst. Komponist volkstümlicher Lieder („Das Mailüfterl").
Kreisler, Fritz, s. T. d. G.
Kreißle, Hellborn Heinrich von, geb. 1812 in Wien, gest. 6. 4. 1869 daselbst. Veröffentlichte eine Schubertbiographie.
Krejci, Jos., geb. 6. 2. 1822 in Milo[...] (Böhmen), gest. 19. 10. 1881 in Prag. Orgelvirtuos und Komponist, Direktor des Prager Konservatoriums, Musikschriftsteller.
Krempelsetzer, Georg, geb. 20. 4. 1827 in Vilsbiburg (Bayern), gest. 9. 6. 1871 daselbst. Kapellmeister und Operettenkomponist.
Kremser, Eduard, s. T. d. G.
Krenn, Franz, geb. 26. 2. 1816 in Droß (Niederösterreich), gest. 1898 als Kapellmeister an der Hofburg-Pfarrkirche zu St. Michael, Wien. Organist, Professor am Konservatorium der Musikfreunde in Wien, Komponist.
Kretschmer, Edmund, Prof. und Hofrat, geb. 31. 8. 1832 zu Ostritz in der Oberlausitz, gest. 13. 9. 1908 in Dresden. Chordirigent. Komponierte Messen, Chorwerke mit Orchester („Pilgerfahrt", „Festgesang"), vier Opern, von welchen „Die Folkunger" sich eines länger andauernden Erfolges erfreuten.
Kretschmer, Franz, geb. 28. 12. 1865 in Dresden, lebt ebenfalls daselbst als Musiklehrer und Komponist. Orchesterkompositionen, Cello-, Klavierstücke, Lieder rc.
Kretzschmar, Herm., s. T. d. G.
Kreutzer, Rudolf, geb. 16. 11. 1766 in Versailles, gest. 6. 6. 1831 in Genf. Berühmter Violinvirtuos und Komponist. Lehrer am Konservatorium in Paris. Kapellmeister der Großen Oper rc. Schrieb Violinetüden, Konzerte rc., Opern. Beethoven widmete ihm die Sonate op. 47.
Kreutzer, Konradin, geb. 22. 11. 1780 in Mößkirch bei Baden, gest. 14. 12. 1849 in Riga. Opernkomponist („Nachtlager in Granada" und 29 andere Opern). Außerordentlich populär sind einige Männerchöre: „Das ist der Tag des Herrn", „Die Kapelle" u. a.
Kreutzer, Leon Charl. Franç., geb. 23. 9. 1817 in Paris, gest. 6. 10. 1868 in Vi[...]. Violinist, Komponist, Kritiker und Schriftsteller.
Krieger, Philipp, geb. 26. 2. 1649 in Nürnberg, gest. 6. 2. 1725 in Weißenfels. Organist in Kopenhagen, Kapellmeister in Bayreuth rc. Komponierte Opern, Sonaten u. a.
Krieger, Joh., geb. 1. 1. 1652 in Nürnberg, gest. 1735 in Zittau. Kontrapunktiker und Tonsetzer, Organist und Musikdirektor.
Krigar, Herm., geb. 3. 4. 1819 in Berlin, gest. 5. 9. 1880 daselbst. Kgl. Professor und Musikdirektor, Komponist, Dirigent.
Kröger, Ernst Richard, geb. 10. 8. 18[...]

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

in St. Louis (Amerika), Organist, Dirigent, Pianist und Komponist von Orchesterwerken, Kammermusik und Klavierstücken.

Krohn, Ilmari H. R., Dr., geb. 8. 11. 1867 in Helsingfors, Privatdozent an der dortigen Universität. Musikschriftsteller, Komponist, Herausgeber finnischer Volkslieder 2c. 2c.

Kroll, Franz, geb. 22. 6. 1820 in Bromberg, gest. 28. 5. 1877 in Berlin. Pianist (Lisztschüler), war Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin. Herausgeber älterer klassischer Klavierwerke.

Krommer, Franz, geb. 1760 in Kamenitz (Mähren), gest. 8. 1. 1831 in Wien. Violinist und Komponist, Kapellmeister.

Kroyer, Theodor, Dr., geb. 9. 9. 1873, Professor für Musikwissenschaft an der Universität in München, Musikschriftsteller und Komponist.

Krüger, Eduard, geb. 9. 12. 1807 in Lüneburg, gest. 9. 11. 1885 in Göttingen. Theoretiker und Schriftsteller. War Professor der Musik in Göttingen 2c. Schrieb ausgezeichnete Aufsätze für verschiedene Musikzeitschriften.

Krüger, Wilh., geb. 1820 in Stuttgart, gest. 17. 6. 1883 daselbst. War Lehrer am Konservatorium und Kgl. württemb. Hofpianist. Komp. brillante Salonstücke.

Krükl (Krückl), Franz, Dr. jur., geb. 10. 11. 1841 in Edlspitz (Mähren), gest. 12. 1. 1899 in Straßburg. Bühnensänger, Baritonist, ehemaliger Gesangslehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M.

Krug, Friedr., geb. 5. 7. 1812 in Kassel, gest. 2. 12. 1892 als Hofmusikdirektor in Karlsruhe. Schrieb mehrere Opern.

Krug, Dietrich, geb. 25. 5. 1821 in Hamburg, gest. 7. 4. 1880. Pianist, Lehrer in Hamburg. Schrieb leichte melodiöse Klavierstücke, Etüden und eine Klavierschule. Sein Sohn:

Krug, Arnold, Prof., geb. 16. 10. 1849 in Hamburg, gest. 4. 8. 1904 in Hamburg. War daselbst Lehrer am Konservatorium, Dirigent und Komponist. Veröffentlichte Orchester-, Kammermusik-, und Chorwerke („Sigurd", „Fingal" 2c.) u. a.

Krug-Waldsee, Joseph, s. T. d. G.

Krumpholtz, Joh. Baptist, geb. 1745 in Zlonitz bei Prag, gest. 19. 2. 1790 in Paris. Berühmter Harfenspieler. Schrieb Kompositionen für Harfe.

Kubelik, Jan, s. T. d. G.

Kubelski, Karl Matthias, geb. 17. 11. 1805 in Berlin, gest. 8. 10. 1877 in Baden-Baden. Kapellmeister, Komponist. Schrieb eine Harmonielehre.

Kücken, Fr. Wilh., geb. 16. 11. 1810 in Bleckede (Hann.), gest. 3. 4. 1882 in Schwerin. Populärer Liederkomponist. Komponierte auch Opern, Klavierstücke, Quartette 2c.

Küffner, Jos., geb. 31. 3. 1776 in Würzburg, gest. 8. 9. 1856 daselbst. Schrieb viele Kompositionen, unter denen seine Symphonien und Militärmusiken hervorragen.

Kügele, Rich., geb. 8. 4. 1850 in Loslau (Oberschlesien), ist Kgl. Seminar- und Musiklehrer in Liebenthal. Veröffentlichte eine „Harmonielehre" 2c., Klavierstücke, Chöre, Lieder u. a.

Kühmstedt, Fr., geb. 20. 12. 1809 in Oldisleben (Thüringen), gest. 10. 1. 1858 in Eisenach als Musikdirektor und Prof. am Seminar daselbst. Theoretiker, Komponist. Instruktive Werke für Orgel sind noch heute im Gebrauch.

Kündinger, Georg Wilh., geb. 28. 11. 1800 in Königshofen (Bayern), starb in Fürth. Kantor, Komponist von Kirchenmusiken 2c. Seine Söhne sind:

Kündinger, August, geb. 13. 2. 1827 in Kitzingen. Violinist. Komponierte Symphonien, Ouvertüren, Konzertstücke 2c.

Kündinger, Kanut, geb. 12. 4. 1830 in Kitzingen. Solovioloncellist am Hoftheater in Mannheim.

Kündinger, Rudolf, geb. 2. 3. 1832 in Nördlingen. Ausgezeichneter Pianist und Komponist. Ist Klavierlehrer in Petersburg.

Küster, Herm., Prof., geb. 14. 7. 1817 in Templin (Ukermark), gest. 17. 3. 1878 in Herford. Kgl. Musikdirektor und Domorganist in Berlin, Komponist. Schrieb „Populäre Vorträge über Bildung und Begründung des musikalischen Urteils" 2c.

Kufferath, Joh. Herm., geb. 12. 5. 1797 in Mühlheim a. d. R., gest. 28. 7. 1864 in Wiesbaden. Violinist, Musikdirektor in Utrecht, Komponist. Seine Brüder:

Kufferath, Hub. Ferd., geb. 10. 6. 1818 in Mühlheim, gest. 23. 6. 1896 in Brüssel. Veröffentlichte Klavierkompositionen, eine Symphonie, Kammermusikwerke, Lieder u. a. Lehrer am Konservatorium in Brüssel.

Kufferath, Louis, geb. 10. 11. 1811 in Mühlheim, gest. 2. 3. 1882 in Gent. War Pianist, Direktor der Musikschule in Leeuwaarden. Dirigent, Komponist.

Kufferath, Maurice, geb. 8. 1. 1852 in Brüssel, Musikschriftsteller, übersetzte Wagners Operndichtungen, ist Redakteur des „Guide musical" 2c.

Kuhl, Wilh., geb. 10. 12. 1823 in Prag, lebt in London. Pianist, Komponist zahlreicher Salonstücke.

Kuhlau, Fr., geb. 11. 3. 1786 in Uelzen (Hannover), gest. 18. 3. 1832 in Kopenhagen als Hofpianist und Professor daselbst. Schrieb Opern und andere Kompositionen, Klavierwerke für instruktive Zwecke.

Kuhnau, Joh., geb. 1660 in Geising (böhm. Grenze), gest. 5. 6. 1722 in Leipzig. Organist, Kantor an der Thomaskirche (Vorgänger Bachs). Komponist. Schrieb

als erster Solosonaten für Klavier. Musikschriftsteller.

Kullak, Adolf, Dr., geb. 23. 2. 1823 in Meseritz, gest. 25. 12. 1862 in Berlin. Lehrer an der „Neuen Akademie der Tonkunst“ seines Bruders, Mitarbeiter verschiedener Musikzeitungen, Musikästhetiker. Sein Bruder:

Kullak, Theodor, Prof. Dr., geb. 12. 9. 1818 in Krotoschin, gest. 1. 3. 1882. Hervorragender Pianist und Musikpädagoge, Hofpianist. Gründete das Berliner (später Sternsche) Konservatorium, dann die „Neue Akademie der Tonkunst“. Fleißiger Komponist. Sein Sohn:

Kullak, Franz, Dr., geb. 12. 4. 1844 in Berlin, lebt daselbst und ist Direktor der Akademie für höheres Klavierspiel (gegründet 1891). Komponierte eine Oper, Lieder, Klaviersachen u. a.

Kullak, Ernst (Sohn von Ad. K.), geb. 1855 in Berlin, wo er als Musiklehrer und Komponist tätig ist. Schrieb eine Anzahl ansprechender Klavierstücke und Lieder.

Kummer, Kaspar, geb. 10. 12. 1795 in Erlau bei Schleusingen, gest. 21. 5. 1870 in Koburg. Flötenvirtuos und Komponist für sein Instrument (Flötenschule).

Kummer, Fr. Aug., geb. 5. 8. 1797 in Meiningen, gest. 22. 5. 1879 in Dresden. Ausgezeichneter Violoncellist, Lehrer am Konservatorium in Dresden. Veröffentlichte viele Kompositionen für Cello ꝛc. und eine Violoncellschule.

Kunkel, Franz, Jos., geb. 20. 8. 1808 in Drieburg (Hessen), gest. 31. 8. 1880 in Frankfurt a. M. Theoretiker und Komponist kirchl. Gesangswerke ꝛc.

Kuntze, Karl, geb. 17. 3. 1817 in Trier, gest. 7. 9. 1883 in Delitzsch. Organist, Seminarmusiklehrer daselbst. Komponierte viele humoristische Männerquartette. Lieder, Duette, Orgelstücke u. a.

Kunwald, Dr. Ernst, s. T. d. G.

Kunz, Konrad Max, geb. 30. 12. 1812 in Schwandorf (Bayern), gest. 3. 8. 1875 in München. War Chordirigent am kgl. Hof- und Nationaltheater daselbst. Schrieb ernste und heitere Männerchöre.

Kunzen, Joh. Paul, geb. 30. 8. 1696 in Leisnig (Sachsen), gest. 1770 als Organist in Lübeck. Kapellmeister und Komponist (Opern, Kantaten, Ouvertüren u. a.).

Kunzen, Friedr. Ludw. Amilius, geb. 24. 9. 1761 in Lübeck, gest. 28. 1. 1817 als Hofkapellmeister in Kopenhagen Schrieb dänische Opern, Schauspielmusiken, Kirchenwerke u. a.

Kurpinsky, Karl Kasimir, geb. 5. 3. 1785 in Luschwitz (Posen), gest. 18. 9. 1857 in Warschau. Polnischer Opernkomponist, Kapellmeister am Nationaltheater in Warschau und kaiserl. russ. Hofkapellmeister.

Kusser (Cousser), Joh. Siegismund, geb. 1657 in Preßburg, gest. 1727 in Dublin. Vorzüglicher Kapellmeister. Komponierte Opern, Ouvertüren, Arien, Serenaden u. a.

Kussewitzky, Sergei, s. T. d. G.

Kutscherra de Nys, Elise s. T. d. G.

Kwast, James, s. T. d. G.

Kwast-Hodapp, Frida, s. T. d. G.

Labarre, Theod., geb. 5. 3. 1805, gest. 9. 3. 1870 in Paris. Harfenvirtuos und Komponist, Professor am Konservatorium in Paris. Komponierte Opern, Ballette, Harfenstücke u. a.

Labatt, Leonard, geb. 1838 in Stockholm, gest. 7. 3. 1897 daselbst. Einst gefeierter Bühnentenor. War von 1868—82 Mitglied der Wiener Hofoper.

Labitzky, Josef, geb. 4. 7. 1802 in Schönfeld (Böhmen), gest. 18. 8. 1881 in Karlsbad. Orchesterdirigent und Tanzkomponist.

Lablache, Luigi, geb. 6. 12. 1794 in Neapel, gest. 23. 1. 1858 daselbst. Opernbassist, der in Mailand, Wien, Paris, London ꝛc. mit bedeutendem Erfolg auftrat. L. veröffentlichte eine Gesangschule und Solfeggien.

Labor, Josef, geb. 29. 6. 1842 in Horzowitz (Böhmen), lebt in Wien. Klavier-, Orgelvirtuos und Komponist. L. erblindete früh. Seine Konzertreisen dehnten sich bis nach Petersburg, London und Paris aus.

La Borde, Benjamin de, geb. 5. 9. 1734 in Paris, 22. 7. 1794 in Paris guillotiniert. K. Kammerherr. Schrieb komische Opern, Chansons u. a., sowie einige musikalische Abhandlungen.

Lachner, Franz, Dr., geb. 2. 4. 1803 in Rain (Bayern), gest. 20. 1. 1890. Kapellmeister, Generalmusikdirektor in München. fruchtbarer Komponist, gründlicher Kontrapunktist. Sein Bruder:

Lachner, Ignaz, geb. 11. 9. 1807 in Rain, gest. 24. 2. 1895 in Hannover. Violonist, Organist, Musikdirektor, Kapellmeister in Frankfurt a. M., tüchtiger Komponist. Der jüngste Bruder:

Lachner, Vincenz, geb. 19. 7. 1811 in Rain, gest. 22. 1. 1893 in Karlsruhe. Kapellmeister, Komponist.

Lacombe, Louis, geb. 26. 11. 1818 in Bourges (Frankreich), gest. 30. 9. 1884 in St. Vaast-la-Hougue. Französischer Komponist. (Dramatische Symphonien mit Soli und Chören), Opern, Kammermusik- und Klavierwerke ꝛc.

Lacombe, Paul, geb. 11. 7. 1837 in Carcassonne. Ist begabter Instrumentalkomponist. Schrieb Symphonien, Ouvertüren und andere Orchesterwerke, Klavierstücke, Lieder, auch kirchliche Kompositionen (Messen, Requiem) ꝛc.

Lacome (d'Estalenx), Paul Jean Jacques, geb. 4. 3. 1838 in Houga (Gers), lebt in Paris. Komponist (Operetten ꝛc.)

La Fage, Juste Adrien Lenoir de, geb. 28. 3. 1801 in Paris, gest. 8. 3. 1862 in Charenton bei Paris. Verdienstvoller

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

Musikschriftsteller. Komponierte für Flöte und Gesang ꝛc.

Lafont, Karl, Phil., geb. 7. 12. 1781 in Paris, gest. 23. 8. 1839 daselbst. Violinvirtuos und Komponist für Violine. Schrieb auch viele Lieder ꝛc.

La Harpe, Jean François de, geb. 20. 11. 1739 in Paris, gest. 11. 2. 1803. Musikkritiker, Gegner Glucks.

Lajarte, Théodore Ed. Dufoure de, geb. 10. 7. 1826 in Bordeaux, gest. 20. 6. 1890 in Paris. Französischer Musikschriftsteller (Bibliothèque musicale du théâtre de l'opera) ꝛc. Komponierte Operetten, Tänze, Märsche u. a.

Lalande, Michel Richard, geb. 15. 12. 1657 in Paris, gest. 18. 6. 1726 als Hofmusikintendant Ludwigs XV. Komponist. (Motetten mit Chor und Orchester, Ballette ꝛc.)

Lalo, Edouard, geb. 27. 1. 1823 in Lille, gest. 22. 4. 1892 in Paris. Violinist und Komponist. (Opern, Symphonie espagnole für Violine und Orchester, Orchesterrhapsodie, Klaviertrios, Sonaten für verschiedene Instrumente ꝛc.

La Mara (Frl. Marie Lipsius), geb. 30. 12. 1837 in Leipzig. Geschätzte Schriftstellerin. Verfasserin der „Musikalischen Studienköpfe" u. s. w.

Lambert, Lucien, geb. 1859 in Paris, Komponist, schrieb mehrere Opern, Orchesterwerke, ein Klavierkonzert u. a.

Lambillotte, Pater Louis, geb. 27. 3. 1797 in Charleroi, gest. 27. 2. 1855 in Vaugirard bei Paris. Kirchenkomponist und Musikschriftsteller. Kapellmeister.

Lammen, Mientje, s. T. d. G.

Lamond, Frédéric, s. T. d. G.

Lamoureux, Charles, geb. 28. 9. 1834 in Bordeaux, gest. 28. 12. 1899 in Paris. Einer der bedeutendsten Dirigenten Frankreichs. Begründer der „Nouveaux-Konzerts", Vorkämpfer der modernen Richtung, Leiter der ersten Lohengrinaufführung in Paris (1887).

Lampe, Walter, s. T. d. G.

Lampert, Ernst, geb. 3. 7. 1818 in Gotha, gest. 17. 6. 1879 als Hofkapellmeister daselbst. Komponist von Opern, Instrumental- und Vokalwerken.

Lamperti, Francesco, geb. 11. 3. 1813 in Savona, gest. 1. 5. 1892 in Como. Berühmter Gesanglehrer am Konservatorium in Mailand. Schrieb Gesangsunterrichtswerke.

Lamping, Wilh., s. T. d. G.

Landi, Camilla, s. T. d. G.

Landowska, Wanda, s. T. d. G.

Lang (L.-Köstlin), Josephine, geb. 14. 3. 1815 in München, gest. 2. 12. 1880 in Tübingen. Sängerin, Liederkomponistin (war vermählt mit dem Professor und Dichter Christian Reinhold Köstlin).

Lang, Karl, s. T. d. G.

Lange, Gustav, geb. 13. 8. 1830 in Schwerstädt bei Erfurt, gest. 19. 7. 1889 in Wernigerode. Komponist vieler leichter Salonstücke.

Lange, Paul J. geb. 12. 10. 1857 in Cartzow bei Potsdam, lebt als Organist der kaiserlich deutschen Gesandschaftskapelle in Konstantinopel. Gründete dort ein Konservatorium, ist Orchesterdirigent und Gesangsvereinsleiter und gesuchter Musik- und Gesanglehrer.

Kgl. Musikdirektor, Komponist.

Lange, Otto, Professor Dr., geb. 1815 in Graudenz, gest. 13. 2. 1879 in Berlin. Schulgesanglehrer, Redakteur der „Neuen Berliner Musikzeitung", Musikreferent. Veröffentl. musikpädagogische Schriften.

Lange, Samuel de, geb. 22. 2. 1840 in Rotterdam, gest. 7. 7. 1911 in Stuttgart. Orgelvirtuose, Chordirigent und Komponist. Wirkte in angesehenen Stellungen in Rotterdam, Basel, Cöln, Haag und von 1893 an als Lehrer und Direktor des Konservatoriums, als Dirigent verschiedener Konzertvereine in Stuttgart. Komponierte ein Oratorium „Moses", eine Symphonie in F-Dur, Orgelwerke, Konzerte für Klavier, für Violine, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder für Solo und Chor u. a.

Lange, Daniel de, s. T. d. G.

Langer, Herm. Professor Dr., geb. 6. 7. 1819 in Höckendorf (Sachsen), gest. 8. 9. 1889 in Dresden. Organist, Musikdirektor, Musikschriftsteller.

Langer, Victor, geb. 14. 10. 1842 in Budapest, gest. 1902. Dirigent, Komponist, Musikschriftsteller und Musikzeitungsredakteur.

Langer, Ferdinand, geb. 21. 1. 1839 in Leimen bei Heidelberg, gest. 5. 8. 1905 in Kerneck. Violoncellist, Opernkomponist.

Langert, Joh. August Ad., geb. 26. 11. 1836 in Coburg, lebt daselbst. Theaterkapellmeister. Komponierte Opern.

Langhans, Wilh., Dr., geb. 21. 9. 1832 in Hamburg, gest. 9. 6. 1892 in Berlin. Violinist, Lehrer für Theorie und Musikgeschichte an verschiedenen Konservatorien, Musikschriftsteller und Mitarbeiter verschiedener Musikzeitschriften, Komponist.

Lanner, Jos. Franz Carl, geb. 12. 4. 1801 in Oberdöbling b. Wien, gest. 14. 4. 1843. Berühmter Walzerkomponist u. Orchesterdirigent.

Lannoy, Edouard de, geb. 4. 12. 1787 zu Brüssel, gest. 28. 3. 1853 in Wien als Direktor des Konservatoriums und der Concerts spirituels. Komponierte Opern, Symphonien, Melodramen, Kantaten u. a.

Laroche, Hermann, geb. 1845 in Petersburg, gest. 1904 als Professor am Konservatorium in Moskau, Pianist, Komponist und Musikschriftsteller. Schrieb „Erinnerungen an Tschaikowsky" u. a.

La Rue, Pierre de (Petrus Platensis). Bedeutender niederländischer Kontrapunktist des 15.—16. Jahrhunderts.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Laska, Gustav, geb. 23. 8. 1847 in Prag, Kontrabaßvirtuose, wirkt als Großherzogl. Kammervirtuose in Schwerin. Komponierte Solostücke für sein Instrument, außerdem Orchesterwerke, Messen, Motetten u. a.

Lassalle, Jean Louis, s. T. d. G.

Lassen, Eduard, Dr., geb. 13. 4. 1830 in Kopenhagen, gest. 15. 1. 1904 in Weimar, wo er von 1858 an, 1861 an Liszts Stelle als Hofkapellmeister, die Oper leitete und als Pianist, Lehrer und Komponist eine rege Tätigkeit entfaltete. Lassen schrieb Opern, Schauspielmusiken zu Goethes „Faust", Hebbels „Nibelungen", Ouvertüren, zahlreiche Lieder, die seinen Namen in weiteste Kreise trugen. Bei seiner Pensionierung 1895 erhielt L. den Titel Generalmusikdirektor.

Lasso, Orlando di (Orlandus Lassus), geb. 1520 in Mons (Hennegau), gest. 14. 6. 1594 als Hofkapellmeister in München. Der berühmteste niederländische Komponist. Kapellmeister. Hinterließ etwa 2000 Werke. Seine Söhne:

Lasso, Ferdinand, Hofkapellmeister in München, gest. 1609 und

Lasso, Rudolf, Organist und Lehrer der Münchener Hofkapelle, gest. 1625, waren ebenfalls tüchtige Musiker.

Laub, Ferd., geb. 19. 1. 1832 in Prag, gest. 27. 3. 1875 in Gries (Tirol). Violinvirtuos, Lehrer an verschiedenen Konservatorien, Komponist.

Lauber, Josef, geb. 25. 12. 1864 in Ruswil (Kanton Luzern), Pianist und Komponist in Genf. Schrieb Kammermusikwerke, Klaviersachen, Symphonien, eine Oper u. a.

Laurencin, Graf Ferd. Peter, Dr. phil., geb. 15. 10. 1819 in Kremsier (Mähren), gest. 5. 2. 1890 in Wien. Musikästhetiker und Musikschriftsteller.

Lauska, Franz Seraphinus, geb. 13. 1. 1764 in Brünn, gest. 28. 4. 1825 in Berlin. Kammermusiker in München, Musiklehrer in Berlin, Komponist von Klaviersachen 2c.

Lauterbach, Joh. Christof, Professor, geb. 24. 7. 1832 in Kulmbach (Bayern), lebt als kgl. Konzertmeister a. D. in Dresden, war Lehrer am Konservatorium daselbst u. s. w. Violinvirtuos.

Lavoix, Henri, geb. 26. 4. 1846 in Paris. Musikschriftsteller.

Lazarus, Gust., geb. 19. 7. 1861 in Köln, lebt in Berlin. Komponist und Klaviervirtuos, Lehrer an den Konservatorien von Scharwenka und Breslaur in Berlin. Komponierte Lieder, Duette, Chöre, Kammermusikwerke u. a.

Lazzari, Sylvio, geb. 1858 in Bozen, lebt in Paris. Komponist (symphonische Dichtungen, Musikdramen, Kammermusikwerke). Musikschriftsteller.

Le Beau, Luise Adolfa, geb. 25. 4. 1850 in Rastatt, lebt in Baden-Baden. Pianistin und Komponistin. Schrieb Stücke für Violine, Viola u. Violoncell, Kammermusikwerke, Lieder, Klavierkonzerte u. a.

Lebert, Sigmund, Professor Dr., geb. 12. 12. 1822 in Ludwigsburg, gest. 8. 12. 1884 in Stuttgart. Gründete mit Faißt, Speidel u. a. das Konservatorium in Stuttgart. Schrieb instruktive Werke u. Bearbeitungen klassischer Musikstücke. Verfaßte mit Professor L. Stark eine große Klavierschule. Klavierpädagoge.

Lebeuf, Jean, geb. 6. 3. 1687 in Auxerre, gest. 10. 4. 1760 daselbst als Abbé und Kanonikus 2c. Musikschriftsteller.

Leborne, Fernand, geb. 1863, Komponist in Paris, schrieb mehrere Opern, Orchester- und Kammermusik 2c.

Lebrun, Ludwig August, geb. 1746 in Mannheim, gest. 16. 12. 1790 in Berlin. Oboevirtuose und Komponist für Oboe. Seine Frau:

Lebrun, Franziska (geb. Danzi), gest. 14. 5. 1791 in Berlin. War zu ihrer Zeit berühmte Opernsängerin.

Lebrun, Jean, geb. 6. 4. 1759 in Lyon, gest. 1809 in Paris. War ein bedeutender Hornvirtuose.

Lebrun, Paul, geb. 21. 4. 1861 in Gent, Dirigent und Prof. am Konservatorium daselbst, komponierte Opern, Instrumental- und Vokalwerke.

Leclair, Jean Marie, geb. 1697 in Lyon, gest. 1764 in Paris. Violinspieler und Komponist (Violinsonaten u. a.).

Lecocq, Charles, s. T. d. G.

Le Couppey, Felix, 1811—87, Professor am Pariser Konservatorium, schrieb Klavierunterrichtswerke und didaktische Abhandlungen.

Ledebur, Karl Freiherr von, geb. 20. 4. 1806 in Schildesche bei Bielefeld, ist Verfasser eines „Tonkünstlerlexikon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart" (1860—61) 2c.

Lederer, Georg, geb. 2. 5. 1843 in Marienbad (Westpreußen) gest. 1910 in Schlachtensee bei Berlin, Kammersänger, langjähriger Heldentenor des Leipziger und Züricher Stadttheaters. Lebte zuletzt privatisierend in Berlin.

Lée, Louis, geb. 1819, gest. 1896 in Hamburg. Violoncellist, Pianist, Lehrer am Konservatorium, Komponist. Sein Bruder:

Lée, Sebastian, geb. 24. 12. 1805 in Hamburg, gest. 4. 1. 1887 daselbst. War Solovioloncellist an der großen Oper in Paris. Komponierte für das Violoncell.

Lefebvre, Charles, Edouard, s. T. d. G.

Lefébure-Wely, Louis James Alfr., geb. 1817 in Paris, gest. 31. 12. 1869 daselbst. Organist, Komponist (u. a. des bekannten Klavierstückes Les cloches du monastère). Schrieb auch Opern, Symphonien, Orgelmessen u. a.

Leffler-Burckardt, Antonie, Bühnen-

sängerin (dramatischer Sopran), Wiesbaden.

Leffler-Burckard, Martha, s. T. d. G.

Legouix, Isidor Ed., geb. 1. 4. 1834 in Paris. Komponist einer Anzahl Operetten.

Legrenzi, Giovanni, geb. 1625 in Clusone bei Bergamo, gest. 1690 in Venedig. Organist, Kapellmeister. Schrieb Opern, Orgel- und Kammermusik 2c.

Lehár, Franz, s. T. d. G.

Lehmann-Kalisch, Lilly, s. T. d. G.

Lehmann, Marie, s. T. d. G.

Leibrock, Jos. Adolf, Dr., geb. 8. 1. 1808 in Braunschweig, gest. 8. 8. 1886 in Berlin. Violoncellvirtuos, Theoretiker, Komponist.

Leitert, Georg Joh., geb. 29. 9. 1852 in Dresden, gest. 6. 9. 1901 daselbst. Pianist, Lisztschüler, gab einige Klavierstücke und Transskriptionen heraus.

Leduc, Alphonse, 1804—1868, Flöten-, Fagott-, Guitarre- und Klavierspieler in Paris, Gründer des Verlages Leduc & Bertrand, schrieb viele Sachen für seine Instrumente, die instruktiven Klavierwerke sind verbreitet.

Le Maistre, Mathieu, gest. 1577 als Hofkapellmeister a. D. in Dresden. Niederländischer Kontrapunktist.

Lejdström, Carl, s. T. d. G.

Lemmens, Nicolas Jacques, geb. 3. 1. 1823 in Zoerle-Parwijs bei Antwerpen, gest. 30. 1. 1881. Orgelvirtuos. Leitete in Mecheln eine Schule für Organisten und Chordirektoren. Schrieb Orgelkompositionen, eine Orgelschule u. a.

Lemoine, Henri, geb. 21. 10. 1786 in Paris, gest. 18. 5. 1854 daselbst. Klavierkomponist (Sonaten, Variationen, Etüden). Gab eine Klavierschule, Harmonielehre 2c. heraus.

Lenaerts, Constant, geb. 9. 3. 1852 in Antwerpen. Dirigent und Lehrer am Konservatorium daselbst. Komponist.

Lenepveu, Ch. Ferd., geb. 1840 in Rouen. Lehrer am Konservatorium in Paris. Komponist (Opern, Kantaten 2c.).

Lenz, Wilhelm von, gest. 19. 1. 1883 als kaiserlich russischer Staatsrat in Petersburg. Musikschriftsteller. Schrieb über Beethoven u. a.

Leo, Leonardo, geb. 1694 in San Vito bei Schiave b. Neapel, gest. 1746 in Neapel. Einflußreicher Komponist der neapolitanischen Schule. Lehrer am Konservatorium in Neapel. Kapellmeister.

Léonard, Hubert, geb. 7. 4. 1819 in Bellaire bei Lüttich, gest. 1890 in Paris. Bedeutender Violinist. Erster Violinprofessor am Brüsseler Konservatorium. Schrieb Violinwerke für Vortrags- und Studienzwecke.

Leoncavallo, Ruggiero, s. T. d. G.

Leonhard, Julius Emil, geb. 13. 7. 1810 in Lauban, gest. 23. 6. 1883 in Dresden. Pianist und Komponist, Lehrer am Konservatorium in Dresden.

Leoni, Leone, lebte Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Kirchenkapellmeister in Vincenza. Tonsetzer.

Leonova, Daria, geb. 1825 im Gouvernement Twer, gest. 1896 in Petersburg. Bedeutende Opernsängerin.

Leroux, Xaver, geb. 11. 10. 1863 in Velletri, Pariser Opernkomponist („Evangelium", „Le Chemineau"), dessen Oper „Der Vagabund" 1908 in Düsseldorf aufgeführt wurde.

Leschetitzki, Theodor, s. T. d. G.

Leslye, Henry, geb. 18. 6. 1822 in London, gest. 1896 daselbst. Violoncellist. Dirigent eines Vereins für a cappella Gesang. Komponierte eine Oper, Kantaten und anderes.

Lessel, Franz, geb. 1780, gest. 1839 zu Warschau, war 10 Jahre lang Schüler von Joseph Haydn, Klavierspieler und Komponist. Einige Klavierwerke erschienen im Druck.

Leßmann, Eva, s. T. d. G.

Leßmann, Otto, s. T. d. G.

Lesueur, Jean François, geb. 15. 2. 1760 gest. 6. 10. 1837 in Paris. Hofkapellmeister Napoleons I., Prof. am Konservatorium. Als programmatischer Komponist Vorläufer und Lehrer von Hektor Berlioz. Komponierte Opern, Oratorien u. a.

Levey, William, geb. 25. 4. 1837 in Dublin, gest. 1894 in London. Operndirigent und Komponist von Operetten, Liedern u. a.

Levi, Herm., geb. 7. 11. 1839 in Gießen, gest. 13. 5. 1900 in München, hervorragender Dirigent u. Freund Wagners. 1872—1896 Generalmusikdirektor in München. Leiter der ersten Parsifal-Aufführung (1882).

Levoy, Richard, geb. 1827 in Wien, gest. 31. 12. 1883 daselbst als Inspektor und Regisseur der Hofoper. Gesanglehrer. Die berühmten Sängerinnen Mallinger, Lucca, Sembrich 2c. waren s. Schülerinnen.

Lewandowski, Louis, Professor, geb. 3. 4. 1821 in Wreschen (Posen), gest. 4. 2. 1894 in Berlin. Königl. Musikdirektor. Chordirigent an der großen Synagoge in Berlin. Komponist von Orchester-, Chor- und Kammermusikwerken 2c.

Leybach, Jg., geb. 17. 7. 1817 in Gambsheim (Elsaß), gest. 23. 5. 1891 in Toulouse. Organist, Pianist und Salonkomponist. Schrieb eine Orgel- und Harmoniumschule.

Liadow, Anatole, geb. 12. 5. 1855. Lehrer für Komposition am Konservatorium in Petersburg. Veröffentlichte Klavierkompositionen, einige Orchesterwerke, Lieder 2c.

Liapunow, Sergei, geb. 30. 11. 1859 in Jaroslaw, russischer Pianist und Komponist, veröffentlichte sehr beachtenswerte Klavierwerke großer und kleiner Form.

Lichner, Heinr., geb. 6. 3. 1829 in Harpersdorf (Schlesien), gest. 7. 1.

1898 als Kantor und Organist emer. in Breslau. Schrieb viele Salonsachen für Klavier, Orchesterwerke u. a.

Lichtenthal, Peter, geb. 1780 in Preßburg, gest. 1853 in Mailand. Bedeutender Musikschriftsteller. Komponist.

Lie, Sigurd, talentvoller norwegischer Komponist, starb, 33 Jahre alt, 1904. Klavierstücke „Die Jahreszeiten" u. a.

Lieban, Julius, s. T. d. G.

Lieban-Globig, Helene, s. T. d. G.

Liebe, Ludwig, geb. 26. 11. 1819 in Magdeburg, gest. 1900 in Chur, Schüler Spohrs, komponierte auch große Werke, machte sich aber durch hübsche Chöre, Lieder und Klavierstücke bekannt.

Liebig, Karl, geb. 25. 7. 1808 in Schwedt, gest. 6. 10. 1872 in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Dirigent und Begründer der Berliner Symphoniekapelle, welche sich unter Liebigs Leitung eines ausgezeichneten Rufes erfreute.

Limbert, Frank, Dr., geb. 15. 11. 1866 in Neuyork, Pianist und Komponist in Frankfurt a.M., Dirigent des Oratorienvereins in Hanau. Schrieb Sonaten für Violine, für Bratsche, ein Konzertstück für Klavier, Vokalsachen, Klavierstücke u. a.

Limnander de Nieuwenhove, Armand Marie, geb. 22. 5. 1814 in Gent, gest. 15. 8. 1892 auf seinem Schlosse Moignanville (Seine et Oise). Komponierte mehrere komische Opern, eine große Oper, Kammermusikstücke ꝛc.

Lind, Jenny, geb. 6. 10. 1821 in Stockholm, gest. 2. 11. 1887 in London. Eine der gefeiertsten Sängerinnen.

Lindblad, Ad. Ferd., geb. 1. 2. 1801 in Stockholm, gest. 23. 8. 1878 daselbst. Gesanglehrer u. Liederkomponist. (Lehrer der Jenny Lind).

Linden, Karl van der, geb. 24. 8. 1839 in Dortrecht, ist Musikdirektor ꝛc. daselbst. Dirigent u. Komponist (Opern, Kantaten, Ouvertüren, Lieder u. v. a.)

Linder, Gottfried, s. T. d. G.

Lindley, Robert, 1776—1855, Violoncellist in London, schrieb Konzerte und vieles andere für sein Instrument.

Lindner, Adolf, geb. 1808 in Lobenstein, gest. 20. 4. 1867 in Leipzig. Hornvirtuos.

Lindner, Aug., geb. 29. 10. 1820 in Dessau, gest. 14. 6. 1878 in Hannover. Konzertmeister, Violoncellist, Komponist für s. Instrument.

Lindpaintner, Peter Josef v., geb. 9. 12. 1791 in Koblenz, gest. 21. 8. 1856 in Nonnenhorn am Bodensee. Hofkapellmeister in Stuttgart, Komponist.

Lipinsky, Karl, geb. 30. 10. 1790 in Radzyn (Polen), gest. 16. 5. 1861 in Urlow bei Lemberg. Berühmter Violinvirtuos und Komponist (Violinkonzerte u. a.).

Lisinski, Beatoslev, geb. 8. 8. 1819 in Agram, gest. 31. 5. 1854 ebenda. Bedeutendster kroatischer Komponist (Lieder, Opern, Orchestermusik).

Litzmann, Eva Kath., s. T. d. G.

Liszt, Franz, geb. 22. 10. 1811 in Raiding bei Oedenburg (Ungarn), gest. 31. 7. 1886 in Bayreuth. Der genialste Klaviervirtuose, den die Welt bisher bewunderte; genialer Komponist, glänzender Schriftsteller.

Litolff, Henry, geb. 6. 2. 1818 in London, gest. 6. 8. 1891 in Paris. Klaviervirtuos und Komponist. Opern, symphonische Klavierkonzerte, Ouvertüren, ein Oratorium, Chorwerke, Trios, Quartette ꝛc. Inhaber des Musikalienverlages Herrn Litolff in Braunschweig.

Litta, Giulio Duca, geb. 1822 in Mailand, gest. 29. 5. 1891 in Vedano bei Monza. Italienischer Opernkomponist.

Litvium, Félia, dramatische Sängerin in Brüssel.

Litzinger, Franz, s. T. d. G.

Lloyd, Charl. Herford, geb. 16. 10. 1849 in Thornbury. Organist und Dirigent in Oxford. Komponist. (Kantaten, Kirchenwerke, Orgelsonaten u. a.)

Lloyd, Edward, berühmter Tenorist. London.

Lobe, Joh. Christ., Professor, geb. 30. 5. 1797 in Weimar, gest. 27. 7. 1881 in Leipzig. Bekannter Theoretiker und Musikschriftsteller, komponierte Opern, Konzerte, Ouvertüren ꝛc.

Locatelli, Pietro, geb. 1693 in Bergamo, gest. 1764 in Amsterdam. Violinvirtuos. Komponist (Konzerte, Sonaten, Kapricen u. a.).

Loder, Edward James, geb. 1813 in Bath (England), gest. 5. 4. 1865 in London. Kapellmeister, Komponist von Opern ꝛc.

Löhlein, Georg Simon, 1727—1782, war als Musikdirektor und Lehrer in Jena und Leipzig tätig. Veröffentlichte 1765 eine Klavierschule, die noch mehrfache Auflagen erlebte; schrieb auch Kammermusik u. v. a.

Loeschhorn, Albert, Prof., geb. 27. 6. 1819 in Berlin, gest. 4. 6. 1905 daselbst, Komponist und Lehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik. Seine, musikalischen Gehalt mit instruktivem Nutzen verbindenden Etüden sind in der ganzen klavierspielenden Welt verbreitet.

Loevensohn, Marix, s. T. d. G.

Löw, Josef, geb. 23. 1. 1834 in Prag, gest. 1886 daselbst. Klavierkomponist (Salonsachen, Studienwerke).

Loewe, Joh. Karl Gottfr., Dr., geb. 30. 11. 1786 in Löbejün bei Köthen, gest. 20. 4. 1869 in Kiel. Berühmter Balladenkomponist. Schrieb auch Klavierkompositionen, Streichquartette, Oratorien, Opern, Symphonien ꝛc.

Loewe, Ferdinand, s. T. d. G.

Logier, Joh. Bernh., geb. 9. 2. 1777 in Kassel, gest. 27. 7. 1846 in Dublin. Flötist, Erfinder des Handleiters (Chiroplasten) beim Klavierspiel, Komponist, Musiktheoretiker.

Logroscino, Nicolo, um 1700—1763, Opernkomponist aus Neapel, Schüler

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

A. Scarlattis, begründete den Typus der opera buffa.

ohmann, Peter, geb. 24. 4. 1838 in Schwelm a. d. Ruhr, lebt in Leipzig. Dramatischer Dichter und Musikschriftsteller, Mitarbeiter und Redakteur verschiedener Musikzeitungen, schrieb neuartige Gesangsdramen, die Josef Huber, W. Freudenberg u. a. zur Komposition anregten.

ohr, Joh., geb. 8. 5. 1828 in Eger (Böhmen). Orgelvirtuos und Musiklehrer in Budapest, Komponist.

ohse, Otto, s. T. d. G.

olli, Antonio, geb. 1730 in Bergamo, gest. 1802 in Sizilien. Der größte Violinvirtuos seiner Zeit, dessen eminente Technik aber in keinem Verhältnis zu seinem geringen musikalischen Talent gestanden haben soll.

orenz, Franz, Dr. med., geb. 4. 4. 1805 in Stein (Niederösterreich), Dichter und Musikschriftsteller, gest. 8. 4. 1883 in Wien. Schriften über Haydn, Mozart ꝛc.

orenz, Karl Adolf, Dr. phil., geb. 13. 8. 1837 in Köslin, lebt in Stettin als Musikdirektor und Musiklehrer, Kgl. Professor, Komponist (Oratorien, mehrere Opern u. a.).

orenz, Julius, geb. 1. 10. 1862 in Hannover, komponierte Symphonien, Ouvertüren, Kirchenwerke, Klavierstücke, Lieder, Chöre ꝛc.

Lortzing, Gust. Albert, geb. 28. 10. 1801. in Berlin, gest. 21. 1. 1851 daselbst, Bedeutender Opernkomponist, dessen „Zar und Zimmermann", „Waffenschmied", „Wildschütz" u. a., noch auf dem Repertoire aller großen und kleinen Bühnen stehen und ungeschwächte Anziehungskraft ausüben.

Lotti, Antonio, geb. um 1685, gest. 5. 1. 1740 als Kapellmeister von San Marco in Venedig. Bedeutender Opern- und Kirchenkomponist.

Lotto, Isidor, geb. 22. 12. 1840 in Warschau. Violinvirtuos. Komponierte Solostücke für Violine.

Louis, Rudolf, Dr., geb. 30. 1. 1870 in Schwetzingen, studierte bei Klose und Mottl, ist Musikreferent der Münchener Neuesten Nachrichten und Musikschriftsteller. Schrieb u. a. eine „Bruckner-Biographie", „Die deutsche Musik der Gegenwart", viele geistvolle Aufsätze in Fachzeitungen und verfaßte gemeinsam mit Thuille eine Harmonielehre (Grüninger). Seine symph. Dichtung „Proteus" wurde 1903 auf der Tonkünstlerversammlung in Basel aufgeführt.

Lucca, Pauline, geb. 25. 4. 1841 in Wien, gest. 28. 2. 1908 daselbst, war von 1861 bis 1872 in ihren Glanzrollen Zerline, Selika, Margarete, Carmen, Valentine u. a. ein Stern der Berliner Hofoper. Enthusiasmierte dann auf ihren Kunstreisen in England, Frankreich, Rußland und Amerika und kehrte 1875 zu dauerndem Aufenthalt nach Wien zurück, gastierte noch gelegentlich und widmete sich ihrer Kunst als Lehrerin. Sie war Kgl. preuß. Kammersängerin und Ehrenmitglied der Wiener Hofoper.

Ludwig, Otto, geb. 11. 2. 1813 in Eisfeld (Thüringen), gest. 25. 2. 1865 in Dresden. Dramatischer Dichter. War auch Musiker und hinterließ eine Oper und Lieder.

Ludwig, August, geb. 15. 1. 1865 in Waldheim (Sachsen), lebt in Großlichterfelde bei Berlin. Komponist für Orchester, Klavier, Gesang ꝛc.

Lübeck, Joh. Heinr., geb. 11. 2. 1799 in Alphen (Holland), gest. 7. 2. 1865 in Haag. Violinist. Direktor des Konservatoriums in Haag, Hofkapellmeister, Komponist. Von seinen Söhnen ist:

Lübeck, Ernst, geb. 24. 8. 1829 in Haag, gest. 24. 9. 1876 in Paris, Klaviervirtuos.

Lübeck, Louis, geb. 1838 in Haag, lebt in Berlin, Mitglied der Königl. Kapelle. Violoncellist. Kgl. preuß. und fürstlich Sondershausenscher Kammervirtuos.

Lührß, Karl, geb. 7. 4. 1824 in Schwerin, gest. 11. 11. 1882 in Berlin. Musiklehrer in Berlin. Komponist von Orchester- und Kammermusik, Klavier- und Gesangsstücken.

Lüstner, Louis, geb. 30. 6. 1840 in Breslau, Dirigent der Kurkapelle in Wiesbaden. Ausgezeichneter Violinist.

Lütschg, Waldemar, s. T. d. G.

Lützel, J. Heinr., Professor, geb. 30. 8. 1823 in Iggelheim bei Speyer, gest. 1899 in Zweibrücken. Organist, Musikdirektor und Komponist. Machte sich verdient um die Reform des Volks-, Schul- und Kirchengesanges.

Luger, Angeline, s. T. d. G.

Lully, Joh. Bapt. de, geb. 1633 in Florenz, gest. 22. 3. 1687 in Paris. Begründer der französischen Oper. Hofkomponist Ludwig XIV., Opernkomponist, schrieb auch Symphonien und andere Instrumentalwerke ꝛc.

Lumbye, Hans Christian, geb. 2. 5. 1810 in Kopenhagen, gest. 20. 3. 1874 daselbst. Tanzkomponist und Orchesterdirigent.

Lussy, Mathis, geb. 8. 4. 1828 in Stans (Schweiz), gest. 1910 in Montreux, lebte seit 1847 als Musiklehrer in Paris. Verfasser der auch ins Deutsche übersetzten Schriften: „Traité de l'expression musicale", „Histoire de la notation musicale" ꝛc. Schrieb auch Studienwerke für Pianoforte.

Lutter, Heinrich, s. T. d. G.

Lux, Friedr., geb. 24. 11. 1820 in Ruhla (Thür.), gest. 9. 7. 1895 in Mainz. Komponist (Opern, Orchester- und Orgelwerke ꝛc.), Orgelvirtuos und Kapellmeister, dirigierte mehrere der mittelrheinischen Musikfeste.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Lwoff, Alexis v., geb. 25. 5. 1799 in Reval, gest. 28. 12. 1870 auf seinem Gute im Gouvernement Kowno. Direktor der Kaiserl. Hofsängerkapelle. Violinist, Quartettspieler. Komponierte Opern, Werke für Streichinstrumente, Chöre, auch die Musik der russischen Nationalhymne ist von Lwoff komponiert.

Lysberg, Charl. S. (eigentl. Bovy), geb. 1. 3. 1821 in Lysberg bei Genf, gest. 25. 2. 1873 in Genf. Pianist und Komponist brillanter Salonstücke 2c. für Pianoforte.

Mabellini, Teodulo, geb. 2. 4. 1817 in Pistoja, gest. 10. 3. 1897 in Florenz. Hofkapellmeister und Lehrer der Komposition an der Kgl. Musikschule in Florenz (9 Opern, mehrere Oratorien und Kantaten, kirchliche Vokalwerke u. a.).

Mac Dowell, Edward Alex., geb. 18. 12. 1861 in New York, gest. 24. 1. 1908 daselbst, studierte in Deutschland und erwarb sich den Ruf eines der hervorragendsten amerikanischen Komponisten. Schrieb mehrere Klavierkonzerte, Suiten, Klaviersonaten und eine ganze Reihe kleinerer Charakterstücke („Waldidyllen", „Seestücke" 2c.).

Macfarren, Sir Georg Alex., geb. 2. 3. 1813 in London, gest. 31. 10. 1887 daselbst als Direktor der Akademie Royal. Hervorragender englischer Musiker und Komponist. Schrieb mehrere Opern, Oratorien, Kantaten, Ouvertüren, Streichquartette und Quintette 2c.

Macfarren, Walter Cecil, geb. 28. 8. 1826 in London, gest. 2. 9. 1905 dort. Bruder des vorigen. Dirigent der Akademiekonzerte und Lehrer an diesem Institut, ebenfalls namhafter engl. Komponist von Orchesterwerken, weltlichen und kirchlichen Chorwerken, Klaviersonaten u. a.

Mac Cunn, Hamish, geb. 22. 3. 1868 in Greenock (Schottland), Professor für Komposition an der Kgl. Musikakademie in London, schrieb Opern, Chorwerke, Ouvertüren und andere Orchesterwerke, Lieder 2c.

Machts, Karl, geb. 16. 6. 1846 in Weimar, gest. Februar 1903 in Hannover. Musikdirigent und Komponist. (Ouvertüren, Klavierstücke, Chöre, Lieder u. a.).

Mackenzie, Alex., s. T. d. G.

Magazzari, G., gest. 27. 3. 1872 in Mailand. Gilt als der populärste Volkskomponist Italiens.

Magnus, Désiré (Magnus Deutz), geb. 13. 6. 1828 in Brüssel, gest. im Januar 1884 in Paris, wo er sich als Pianist, Lehrer, Komponist und Musikreferent großer Achtung erfreute. Schrieb und veröffentlichte vornehmlich Klavierwerke, auch eine Elementarklavierschule 2c.

Mahler, Gustav, geb. 7. 7. 1860 in Kalischt (Böhmen), gest. 18. 5. 1911 in Wien. Einer der führenden Geister unter den Musikern der Neuzeit. Als *Operndiri*gent in Prag, Leipzig, Budapest, Hamburg und von 1897—1907 als Hofoperndirektor in Wien, dann in New York am Metropolitan-Opernhaus als energievollste, unanfechtbare Kapazität gefeiert, sind über seine Bedeutung als Komponist die Akten noch nicht geschlossen. Seine neun Symphonien — die zweite, dritte und achte (München 1910) mit Chor und Soli — offenbaren jedenfalls ein ungeheures Können und ein nach den höchsten und idealsten Zielen strebendes Wollen. Sonst schrieb M. noch eine Oper, ein Chorwerk „Das begrabene Lied", „Kindertotenlieder" u. a.

Mahu, Stephan. Hervorragender Kirchenkomponist der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Kapellsänger Kaiser Ferdinand I.

Maier, Jul. Jos., geb. 29. 1. 1831 in Freiburg (Baden), gest. 21. 4. 1889 in München. War Lehrer für Kontrapunkt am Konservatorium daselbst und Konservator der Musikabteilung der Münchener Bibliothek. Musikschriftsteller und Herausgeber älterer Vokalwerke.

Mailhac, Pauline, s. T. d. G.

Maillart, Louis (Aimé), geb. 1817 in Montpellier, gest. 26. 5. 1871 in Moulins. Opernkomponist. Am bekanntesten wurde „Das Glöckchen des Eremiten".

Mailly, Alphonse, geb. 27. 11. 1833 in Brüssel, Orgelvirtuose, Professor am Konservatorium, Komponist. (Orgelsonaten, Orchesterwerke u. a.)

Mainzer, Josef, Abbé, geb. 7. 5. 1807 in Trier, gest. 10. 11. 1851 in Manchester. War zuerst Gesanglehrer am Seminar in Trier, später in England. Gab method. Unterrichtswerke 2c. heraus.

Mair, Franz, geb. 15. 3. 1821 in Weidendorf (Oesterreich), gest. 30. 11. 1893 in Wien als Dirigent des „Schubertbund". Schrieb Schauspielmusiken, Männerchöre u. a.

Major, Julius J., Professor, geb. 13. 12. 1859 in Kaschau (Ungarn), Komponist in Budapest, schrieb Opern, Symphonien und andere Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke, Gesänge 2c.

Malder, Pierre van, geb. 13. 5. 1724 in Brüssel, gest. 3. 11. 1768 daselbst. War Violinist der Brüsseler Oper. Schrieb mehrere Opern, Symphonien, Streichquartette u. a.

Malibran, Maria Felicitas, geb. 24. 3. 1808 in Paris, gest. 23. 9. 1836 in Manchester. Eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen (Kontraalt von großem Umfang).

Malling, Jörgen, geb. 31. 10. 1836 in Kopenhagen, gest. Juli 1905 daselbst, schrieb Opern, Chorwerke („Kumala"), Kammermusik (Streichquartett), Lieder und Klavierstücke.

Mallinger, Mathilde, s. T. d. G.

Malten, Therese, s. T. d. G.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Mancinelli, Luigi, s. T. d. G.

Mancini, Francesco, geb. 1674 in Neapel, gest. 1739 daselbst. Opernkomponist. Lehrer am Konservatorium San Loreto. Hofkapellmeister.

Mancini, Giambattista, geb. 1716 in Ascoli, gest. 4. 1. 1800 in Wien. Berühmter Gesanglehrer. Schrieb über Koloraturgesang.

Mandyczewski, Eusebius, geb. 18. 8. 1857 in Czernowitz (Bukowina), lebt in Wien als Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, Lehrer für Kontrapunkt und Komposition ꝛc. Komponierte Messen, Kantaten, Klavierstücke, Lieder ꝛc.

Manén, Joan, s. T. d. G.

Mangold, Wilh., geb. 19. 11. 1796 in Darmstadt, gest. 23. 5. 1875 als Hofkapellmeister a. D. Komponist. Sein Bruder:

Mangold, Karl Amand., geb. 19. 11. 1813 in Darmstadt, gest. 5. 8. 1889 in Oberstdorf. Musikdirektor am Hoftheater in Darmstadt. Komponist (Opern, Oratorien, Chorwerke, Symphonien, Männerchöre u. a.).

Manns, August, geb. 12. 3. 1825 in Stolzenberg bei Stettin, war seit 1855 erster Kapellmeister der Kristallpalastkonzerte in London und starb dort März 1907. Manns dirigierte auch die berühmten Händelfeste.

Manns, Ferd., geb. 27. 8. 1844 in Witzenhausen (Provinz Sachsen), wirkt seit 1891 als Hofkapellmeister in Oldenburg. Komponist von Symphonien, Ouvertüren, Kammermusikwerken, Klavierstücken ꝛc.

Mannstädt, Franz, s. T. d. G.

Mantius, Eduard, geb. 18. 1. 1806 in Schwerin, gest. 4. 7. 1874 in Bad Ilmenau. Vortrefflicher Bühnensänger, war von 1830—57 erster Tenorist an der Kgl. Oper in Berlin. Gesuchter Gesangslehrer. Liederkomponist.

Mara, Gertrude Elisabeth (geb. Schmeling), geb. 23. 2. 1749 in Kassel, gest. 20. 1. 1833 in Reval. Berühmte Sängerin.

Marcello, Benedetto, geb. 1. 8. 1686 in Venedig, gest. 24. 7. 1739 in Brescia. Bedeutender Komponist, Dichter und Musikschriftsteller.

Marcello, Marco Marcelliano, geb. um 1880, gest. 1865 in Mailand. Musiker, Schriftsteller, Kritiker, Uebersetzer von Operntexten („Jüdin", „Hugenotten" und anderes).

Marchand, Jean Louis, geb. 1669 in Lyon gest. 17. 2. 1732 in Paris. Orgelvirtuose. Veröffentlichte Klavier- und Orgelstücke.

Marchesi, Salvatore (Ritter de Castrone), geb. 1822 in Palermo, gest. 20. 2. 1908 in Paris, berühmter Sänger und Gesanglehrer. Schrieb Lieder und Schulwerke für Gesang. Seine Gattin:

Marchesi, Mathilde, s. T. d. G.

Marchesi, Blanche Marie, s. T. d. G.

Marchetti, Filippo, geb. 26. 2. 1835 in Bolognola, gest. 1901 in Rom als Präsident der Cäcilien-Akademie. Geschätzter ital. Opernkomponist.

Maréchal, Ch. H., geb. 22. 1. 1842 in Paris, lebt daselbst. Komponierte Opern, Kirchenmusik, Klavierstücke u. a.

Marenco, Romualdo, geb. 1. 3. 1841 in Novi Ligure. Italienischer Opern- und Ballettkomponist.

Marenzio, Luca, gest. 22. 8. 1599 in Rom, war berühmter Madrigalenkomponist ꝛc.

Marek, Louis, geb. 1837 in Galizien, war Klavierlehrer in Lemberg, wo er starb. Pianist (Lisztschüler). Veröffentl. Klavierkompositionen.

Maretzek, Max, geb. 1821 in Brünn, gest. 14. 5. 1897 in Pleasant Plains (U. S. A.). Chordirektor, Operndirektor, Komponist. Bekannt als Opernimpresario.

Mariani, Angelo, geb. 11. 10. 1822 in Ravenna, gest. 13. 6. 1873 in Genua. Ausgezeichneter Orchesterdirigent. Komponierte Lieder, Kantaten, 1 Requiem.

Mario, Giuseppe Marchese di Candia, geb. 1810 in Cagliari, gest. 11. 12. 1883 in Rom. Hervorragender Operntenor.

Markull, Fr. Wilh., geb. 17. 2. 1816 in Reichenbach b. Ellerig, gest. 30. 4. 1887 in Danzig als Kgl. Musikdirektor, Organist, Gesangvereinsdirigent daselbst. Komponierte Lieder, Klavierstücke, Opern, Oratorien, Symphonien ꝛc.

Markwort, Joh. Christian, geb. 13. 12. 1778 in Reisling (Braunschw.), gest. 13. 1. 1866 in Bessungen (Darmstadt). Opernsänger (Tenorist), Chordirektor, Musikschriftsteller.

Marmontel, Antoine, geb. 18. 6. 1816, gest. in Paris, 80½ Jahre alt. Lehrer am Pariser Konservatorium. Schrieb instruktive Klavierwerke, Etüden, Sonaten u. a.

Marpurg, Fr. Wilh., geb. 1. 10. 1718 in Seehausen (Altmark), gest. 22. 5. 1795 in Berlin. Theoretiker und Kritiker (Abhandlung über die Fuge).

Marpurg, Fr., geb. 4. 4. 1825 in Paderborn, gest. 1. 12. 1884 in Wiesbaden. Violinist und Pianist. Hofkapellmeister. Komponist mehrerer Opern.

Marschner, Franz, Prof. Dr., geb. 26. 3. 1855 in Leitmeritz, studierte bei Skuhersky in Prag und Bruckner in Wien, lebt in Wien als Pianist, Musikschriftsteller und Komponist.

Marschner, Heinr., Dr., geb. 16. 8. 1795 in Zittau, gest. 14. 12. 1861 in Hannover als Generalmusikdirektor a. D. Berühmter Opernkomponist („Vampyr", „Templer und Jüdin", „Hans Heiling" u. a.).

Marsick, Martin Pierre, s. T. d. G.

Marteau, Henri, s. T. d. G.

Martin y Soler, Vicente, geb. 1754

in Valencia, gest. 19. 2. 1806 in Petersburg. Organist, Opernkomponist, Dirigent.

Martini, Giambatista (Padre Martini), geb. 24. 4. 1706 in Bologna, gest. 4. 10. 1784 daselbst. Berühmter Kontrapunktist und Musikhistoriker.

Martucci, Giuseppe, s. T. d. G.

Marty, Georg Eugen, geb. 16. 5. 1860 in Paris, Dirigent und Komponist, Schüler Massenets. Opern („le duc de Ferare", Paris 1899) u. a.

Marx, Ad. Bernh., Dr. Prof., geb. 15. 5. 1799 in Halle, gest. 17. 5. 1866 in Berlin. Universitätsmusikdirektor daselbst. Gründete mit Kullak und Stern das Sternsche Konservatorium. Bedeutender Musiktheoretiker und Aesthetiker. Gab unter vielem anderen heraus: Die „Lehre von der musikalischen Komposition" (Neuausgabe von Riemann 1887), „Allgem. Musiklehre", eine Beethovenbiographie, 4. Aufl. von Dr. Behmke, 1884.

Marx-Goldschmidt, Bertha, s. T. d. G.

Marxsen, Ed., geb. 28. 7. 1806 b. Altona, gest. 18. 11. 1887 in Altona. War Kgl. Musikdirektor in Hamburg. Orchester-, Klavier-, Liederkompositionen. M. ist der Lehrer von Brahms.

Mascagni, Pietro, s. T. d. G.

Mason, Lovel, Dr., geb. 1792 in Medfield (Massachusetts), geb. 11. 8. 1872 in New York. Begründer der Bostoner Musikakademie. Sein Sohn:

Mason, William, geb. 24. 1. 1829 in Boston, gest. Juli 1908 in New York, bedeutender amerikanischer Pianist (Schüler Liszts) und Klavierpädagoge. Veröffentlichte Klavierstücke.

Massart, Lambert, geb. 19. 7. 1811 in Lüttich, gest. 18. 2. 1892 in Paris. War Violinprofessor am Pariser Konservatorium. (H. Wieniawski ist u. a. sein Schüler.)

Massé, Viktor, geb. 2. 3. 1822 in Lorient (Bretagne), gest. 5. 7. 1884 in Paris. Opernkomponist. War Chordirektor der Großen Oper, Lehrer der Komposition am Konservatorium in Paris. Mitglied der Akademie.

Massenet, Jules Emile Fréd., s. T. d. G.

Masutto, Giovanni, 1830—94, Musikkritiker und Lexikograph in Venedig. Sein Sohn:

Masutto, Renzo, geb. 25. 4. 1858 in Treviso, Pianist und Violinist, italienischer Militärkapellmeister, schrieb Opern, Orchesterwerke u. a.

Maszkowski, Raphael, geb. 11. 7. 1838 in Lemberg, gest. 1901 in Breslau, Violinist, später angesehener Dirigent.

Materna, Amalie, s. T. d. G.

Mathias, Georges Amédée St. Clair, geb. 14. 10. 1826 in Paris. Pianist. War Lehrer am Konservatorium. Vielseitiger Komponist.

Mathieu, Emil, geb. 16. 10. 1844 in Lille, gest. 1888 in Paris. Belgischer Komponist (Opern, Kantaten, Lieder u. a.)

Matthäi, Heinr. Aug., geb. 3. 10. 17[illegible] in Dresden, gest. 1835 in Leipzig. Violinvirtuos.

Mattheson, Joh., geb. 28. 9. 1681 in Hamburg, gest. 17. 4. 1764 daselbst als Kapellmeister am Dom. Komponist und höchst bedeutender Musikschriftsteller. („Der vollkommene Kapellmeister", „Generalbaßschule" 2c.)

Matthison-Hansen, Hans, geb. 6. 2. 1807 in Flensburg, gest. 7. 1. 1890 in Roskilde, wo er lange Domorganist war. Ausgezeichneter dänischer Organist und Komponist von Kirchen- und Orgelwerken. Sein Sohn:

Matthison-Hansen, Gotfred, Professor, geb. 1. 11. 1832 in Roskilde, gest. 14. 10. 1909 in Kopenhagen. Namhafter Orgelvirtuose und Komponist für Orgel, Kammermusik und Klavier.

Matura, Rosa, s. T. d. G.

Matzenauer, Margarethe, s. T. d. G.

Maurel, Victor, s. T. d. G.

Maurer, Ludw. Wilh., gest. 8. 2. 1789 in Potsdam, gest. 25. 10. 1878 in Petersburg als Orchesterinspektor. Violinvirtuose. Komponierte für Violine.

Maurice, Alphons, geb. 14. 4. 1856 in Hamburg, gest. 26. 1. 1905 in Dresden, komponierte Opern, Kammermusiken, Chöre, Lieder.

Maurice, Pierre, geb. 1868 in Genf, Komponist. Schrieb ein lyrisches Drama „Misé Brun" (Stuttgart 1908) u. a., eine Orchestersuite, ein biblisches Drama 2c.

Mayer, Charles, 21. 3. 1799 in Königsberg, gest. 2. 7. 1862 in Dresden. Pianist. Schrieb Klavierkompositionen u. a. (Konzerte, Etüden.)

Mayer, Wilh., Dr. (W. A. Remy), geb. 10. 6. 1831 in Prag, gest. 22. 1. 1898 in Graz. Komponist, Lehrer für Komposition, Klavierspiel und Gesang. (Busoni, Dr. W. Kienzl, Heuberger, Reznicek, Weingartner 2c. sind seine Schüler.) Schrieb Symphonien und andere Orchesterwerke, Liederspiele 2c.

Mayer, Jos. Anton, geb. in Pfullendorf (Baden). Kgl. Kammermusiker, Musikdirektor der Hofkapelle und Professor für Theorie am Konservatorium in Stuttgart. Schrieb die dramatische Szene „Kyffhäuser", die Kantate „Der Geiger von Gmünd", ein Oratorium, „Jephta", Orchesterwerke, Chöre, Lieder u. a.

Mayer, Karl, s. T. d. G.

Mayerhoff, Franz, geb. 17. 1. 1864 in Chemnitz, seit 1899 Kirchenmusikdirektor in seiner Vaterstadt, komponierte Kirchenmusik, 2 Symphonien, Chor- und Sololieder, Klavierstücke u. a. Veröffentlichte außerdem eine „Instrumentenlehre" (Göschen).

Mayer-Mahr, Moritz, s. T. d. G.

Mayr, Simon, geb. 14. 6. 1763 in

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

M

enbor̈f (Bayern), gest. 2. 12. 1845 in Bergamo. Opernkomponist, Kapellmeister und Kompositionslehrer am Musikinstitut in Bergamo.

ayrberger, Karl, geb. 9. 6. 1828 in Wien, gest. 23. 9. 1881 in Preßburg. Theoretiker und Komponist. Lehrer der Musik an der Staatspräparandenanstalt und Domkapellmeister in Preßburg.

ayseder, Josef, geb. 26. 10. 1789 in Wien, gest. 21. 11. 1836 daselbst. Violinvirtuos. Schrieb viele Werke für die Geige.

azas, Jacq. Ferréol, geb. 23. 9. 1782 in Béziers, gest. 1849. Violinvirtuos. Komponierte brillante Violinwerke. Schrieb eine Violin- und eine Bratschenschule.

azzukato, Alberto, geb. 20. 7. 1813 in Udine, gest. 31. 12. 1877 als Direktor des Konservatoriums Mailand. Opernkomponist, Gesanglehrer am Konservatorium in Mailand, Musikschriftsteller.

eerens, Charles, geb. 26. 12. 1831 in Bruges (Flandern). Violoncellist. Schriftsteller auf musikalisch-akustischem Gebiet.

eerts, Lambert Josef, geb. 1800 in Brüssel, gest. 12. 5. 1863 daselbst. Violinprofessor am Konservatorium Brüssel. Schrieb viele Studienwerke für die Violine, Fugen 2c.

ehlig-Falk, Anna, geb. 11. 7. 1846 in Stuttgart, lebt in Antwerpen. Pianistin (Lisztschülerin).

ehrkens, Fr. Adolf, geb. 22. 4. 1840 in Neuenkirchen a. E. Organist, Musiklehrer und Dirigent der Bachgesellschaft. Gest. 31. 5. 1899 in Hamburg. Komponist.

Méhul, Etienne Nicolas, geb. 22. 6. 1763 in Givet, gest. 18. 10. 1817 in Paris. Berühmter Opernkomponist („Joseph und seine Brüder" u. a.).

Meibom, Markus, geb. 1626 in Tönning (Schleswig), gest. 1711 in Utrecht. Musikhistoriker.

Meiland, Jak., geb. 1542 in Senftenberg (Lausitz), gest. 1577 in Celle. Bedeutender Kontrapunktist, Hofkapellmeister in Ansbach und Celle.

Meinardus, Ludw., geb. 17. 9. 1827 in Hooksiel (Oldenburg), gest. 12. 7. 1896 in Bielefeld. War Lehrer am Konservatorium Dresden, dann Musikreferent in Hamburg. Namhafter Komponist und Musikschriftsteller. (Oratorien, Symphonien, Kammermusikwerke und vieles andere.)

Meister, Casimir, geb. 1869 in Watzendorf, Musikdirektor in Solothurn, komponierte Ouvertüren, Chor-, Orgel- und Klaviermusik. Gab Volkslieder heraus.

Meister, Karl Severin, geb. 23. 10. 1818 in Königstein (Taunus), gest. 30. 9. 1881 in Montabaur (Westerwald) als Kgl. Seminarmusikdirektor. Schrieb eine Orgelschule, Orgelkompositionen, Chöre, Lieder 2c. sowie das musikgeschichtliche Werk „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen 2c."

Melartin, Erci, geb. 1875, Komponist und Lehrer am Konservatorium in Helsingfors, schrieb Orchesterwerke, Kammermusik, Violinstücke u. a.

Melba, Nellie, s. T. d. G.

Melgunow, Jul. v., geb. 1846 in Kostroma (Rußland). Pianist. Veröffentlichte russische Volkslieder u. a.

Melis, Emanuel, geb. 1831 in Zminné (Böhmen), lebt in Prag. Musikschriftsteller, speziell für böhmische Musikgeschichte.

Membrée, Edmond, geb. 1820 in Valenciennes, gest. 10. 9. 1882 auf Schloß Damont bei Paris. Komponist von Opern, Liedern, Romanzen, Chören u. a.

Mendel, Herm., geb. 6. 8. 1834 in Halle a. S., gest. 26. 10. 1876 in Berlin. Musikschriftsteller, Musikreferent verschiedener Zeitungen. Schrieb Biographien, ein Musiklexikon, redigierte die Modesche Opernbibliothek 2c.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, geb. 3. 2. 1809 in Hamburg, gest. 4. 11. 1847 in Leipzig.

Mendelssohn, Arnold, s. T. d. G.

Mengelberg, Wilh. Jos., s. T. d. G.

Mengewein, Karl, geb. 9. 9. 1852 in Zaunroda (Thüringen), gest. April 1908 in Groß-Lichterfelde bei Berlin, Chordirigent und Musikinstitutsleiter. Komponierte Kirchenmusikwerke u. a.

Mengozzi, Bernardo, geb. 1758 in Florenz, gest. 1800 in Paris. Opernkomponist und Sänger. Gesangsprofessor am Pariser Konservatorium.

Menter, Sophie, s. T. d. G.

Mériel, Paul, 1817—97, Konservatoriumsdirektor in Toulouse, schrieb Opern, eine Symphonie, Kammermusikwerke u. a.

Merikanto, Oskar, geb. 1868 in Helsingfors, ist dort als Organist, Kritiker und Komponist tätig. Schrieb eine Oper, Klavierstücke, Vokalsachen u. a.

Merk, Jos., geb. 18. 1. 1795 in Wien, gest. 16. 6. 1852 daselbst. Cellovirtuose, Lehrer am Konservatorium, k. k. Kammervirtuos. Schrieb Kompositionen für sein Instrument.

Merkadante, Xaverio, geb. 26. 7. 1797 in Altamatura, gest. 8. 12. 1870 in Neapel. Berühmter italienischer Opernkomponist. Direktor der Kgl. Musikschule in Neapel.

Merkel, Gust. Ad., geb. 12. 11. 1827 in Oberoderwitz, gest. 30. 10. 1885 in Dresden. Orgelvirtuos, Hoforganist, Lehrer am Konservatorium Dresden. Komponist (Orgelsonaten, Phantasien u. a.).

Mertens, Joseph, geb. 17. 2. 1834 in Antwerpen, wo er als Lehrer am Konservatorium wirkte, gest. 1901 in Brüssel. Schrieb mehrere vlämische Opern, Instrumentalwerke u. a.

Mertke, Ed., geb. 17. 6. 1833 in Riga, gest. 25. 9. 1895 in Köln. Pianist und Komponist. Lehrer am Konserva-

M

torium in Köln. Schrieb auch instruktive Werke.

Merulo, Claudio, geb. 1533 in Coreggio, gest. 4. 5. 1604 in Parma. Berühmter Komponist und Orgelspieler.

Messager, André, s. T. d. G.

Meßschaert, Joh., s. T. d. G.

Mestrino, N., geb. 1748 in Mailand, gest. 1790 in Paris. Violinvirtuose und Komponist von Violinwerken.

Metastasio, P. Ant. Dom. Bonaventura, geb. 13. 1. 1698 in Assisi, gest. 12. 4. 1782 in Wien. Dichter einer großen Anzahl Opernlibretti.

Methfessel, Alb. Gottl., geb. 6. 10. 1785 in Stadt-Ilm, gest. 23. 3. 1869 in Heckenbeck bei Gandersheim. Beliebter Liederkomponist, Hofkapellmeister in Braunschweig.

Metra, Olivier, geb. 2. 6. 1830 in Reims, gest. 22. 10. 1889 in Paris. Direktor der Pariser Opernbälle, sehr beliebter Tanzkomponist. Operetten.

Mettenleiter, Joh. Georg, geb. 6. 4. 1812 in St. Ulrich bei Ulm, gest. 6. 10. 1858 in Regensburg als Chorregent und Organist. Katholischer Kirchenkomponist.

Mettenleiter, Dominicus, Dr., geb. 20. 5. 1822 in Ellwangen (Württemberg), gest. 2. 5. 1868 in Regensburg. Musikschriftsteller. Sein Bruder:

Mettenleiter, Bernh., geb. 25. 4. 1823 in Wallerstein (Bayern). War Chorregent 2c. in Kempten. Schrieb Kirchenkompositionen. Starb 1901.

Metzdorff, Gustav, geb. 16. 5. 1822 in Wehlau (Ostpreußen). Waldhornvirtuos und Violinist, Professor am Konservatorium in St. Petersburg. Seit 1868 erster Waldhornist an der herzoglichen Kapelle in Braunschweig. Sein Sohn:

Metzdorff, Richard, geb. 28. 6. 1844 in Danzig, lebt in Hannover. Theaterkapellmeister und Komponist (Symphonien, Opern, Ouvertüren, Klavierstücke 2c.).

Metzger, Ottilie, s. T. d. G.

Metzler-Löwy, Pauline, s. T. d. G.

Meyer, Albert, s. T. d. G.

Meyer, Leopold v., geb. 1816 in Wien, gest. 6. 3. 1883 in Dresden. Klaviervirtuos.

Meyer, Jenny, geb. 26. 3. 1834 in Berlin, gest. 20. 7. 1894 als Direktorin des Sternschen Konservatoriums daselbst. Altistin, Gesanglehrerin.

Meyer, Felix, s. T. d. G.

Meyer, Waldemar, s. T. d. G.

Meyerbeer, Giacomo, geb. 5. 9. 1791 in Berlin, gest. 2. 5. 1864 in Paris.

Meyer-Hellmund, Erik, s. T. d. G.

Meyer-Olbersleben, Max, geb. 5. 4. 1850 in Olbersleben (Weimar). Direktor der Kgl. Musikschule in Würzburg. Komponist. (Opern, Chorwerke, Suite für Flöte, Kammermusikwerke, Vokalkompositionen u. a.)

Meyrowitz, Selmar, s. T. d. G.

Michaelis, Chr. Fr., geb. 1770 in Leipzig, gest. 31. 8. 1834 daselbst. Musikästhetiker.

Michaelis, Ad. Alfred, geb. 14. 8. 18[illegible] in Beiersdorf (Prov. Sachsen). Musikschriftsteller, Organist und Chordirigent. Veröffentlichte die Schriften: „Allgemeine Musiklehre“, „Lehre vom Kontrapunkt“ 2c., Orgelstücke u. a.

Micheli, Romano, geb. 1575 in Rom, gest. 1655. Berühmter Kontrapunktist.

Micksch, Joh. Alois, geb. 19. 7. 1765 in Georgenthal (Böhmen), gest. 24. 9. 1845 in Dresden. Opernsänger, Chordirektor. Berühmter Gesanglehrer.

Mickwitz, Harald v., geb. 22. 5. 1859 in Helsingfors. Pianist. Komponierte Klavierstücke 2c.

Mielke, Antonie, ausgezeichnete Vertreterin hochdramatischer Partien an der Oper von Düsseldorf 2c., lebt in Köln.

Mihalovich, Edmund v., geb. 13. 9. 1842 in Fericsancze (Slavonien), lebt in Budapest als Direktor der Landesmusikakademie 2c. Pianist und Komponist (Orchesterwerke, Opern 2c.).

Mikorey, Franz, s. T. d. G.

Mikuli, Karl, geb. 20. 10. 1821 in Czernowitz, gest. 21. 5. 1897 als Direktor der Musikschule in Lemberg. Pianist. Schüler Chopins, dessen Werke er nach des Meisters persönlichen Angaben herausgab.

Milanollo, Geschwister Therese und Maria, geb. 28. 8. 1827 bezw. 19. 7. 1832 in Savigliano bei Turin, Maria, gest. [illegible] 10. 1848 in Paris, Therese, gest. im Oktober 1904 in Paris. Violinvirtuosinnen.

Milde, Franz v., s. T. d. G.

Milde, Hans Feodor v., geb. 13. 4. 18[illegible] bei Wien. gest. 10. 12. 1899 in Weimar. Bühnensänger, kreierte 1850 den Telramund im „Lohengrin“.

Milde, Rosa v., Gattin des vorigen, geb. 25. [illegible] 1827 in Weimar, gest. ebenda, erste „Elsa“.

Milde, Rudolf von, s. T. d. G.

Mildenburg, Anna Bellschan v., s. T. d. G.

Milder-Hauptmann, Pauline Anna, geb. 13. 12. 1785 in Konstantinopel, gest. 29. 5. 1838 in Berlin. Bedeutende dram. Sängerin.

Millöcker, Carl, geb. 29. 4. 1842 in Wien, gest. 31. 12. 1899 in Baden bei Wien, einer der glänzendsten Vertreter der Wiener Operettenschule. „Bettelstudent“, „Gasparone“ 2c.

Mills, Bach Sebast., geb. 13. 3. 1838 in Cirencester (England), lebt in New York, gest. 21. 12. 1898 in Wiesbaden. Klaviervirtuos. Gab Klavierkompositionen heraus.

Minoja, Ambrogio, geb. 21. 10. 175[illegible] in Ospitaletto bei Lodi, gest. 3. 8. 182[illegible] in Mailand. Berühmter Gesanglehrer, Kapellmeister und Studieninspektor des Konservatoriums in Mailand. Komponist.

Miry, Karel, geb. 14. 8. 1823 in Gent, gest. 5. 10. 1889 das. Vlämisch. Opernkomponist.

Mitterwurzer, Anton, geb. 12. 4. 18[illegible] in Sterzing (Tirol), gest. 12. 4. 187[illegible]

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

Döbling bei Wien. Berühmter Baritonist, hervorragender Wagnersänger.

Mitzler, Lorenz Christoph, geb. 25. 7. 1711 in Heidenheim (Württ.), gest. 1778 in Warschau. Musikschriftsteller (Schüler von J. S. Bach).

Mockwitz, Friedrich, geb. 5. 3. 1785 in Lauterbach (Sachsen), gest. 1849 in Dresden. Bearbeitete zuerst Mozartsche Orchester-Werke für Klavier zu vier Händen.

Mödlinger, Josef, s. T. d. G.

Möhring, Ferd., geb. 18. 1. 1816 in Alt-Ruppin, gest. 1. 5. 1887 in Wiesbaden. Männerchor-Komponist &c., Organist, Gesanglehrer, kgl. Musikdirektor.

Möser, Carl, geb. 24. 1. 1774 in Berlin, gest. 27. 1. 1851 dortselbst. Bedeutender Violinvirtuose, tit. kgl. Kapellmeister. Sein Sohn:

Möser, August, geb. 20. 12. 1825, gest. 1859 in Amerika auf einer Konzertreise. Ebenfalls Violinist, Schüler seines Vaters.

Mohr, Herm., geb. 9. 10. 1830 in Nienstadt (Weimar), gest. 26. 5. 1896 als Lehrer an einem Konservatorium in Philadelphia. Dirigent u. Komponist (Männerchöre, Klavierstücke u. a.).

Mohr, Adolf, geb. 23. 9. 1841 in München, Schüler von Gade und Bülow, war Opernkapellmeister an verschiedenen Theatern, ist jetzt als Musikreferent und Komponist in Berlin tätig. Schrieb mehrere Opern.

Mohwinkel, Hans, s. T. d. G.

Moißl, Franz, s. T. d. G.

Molique, Wilh. Bernh., geb. 7. 10. 1802 in Nürnberg, gest. 10. 5. 1869 in Cannstatt. Berühmter Violinvirtuose, geschätzter Komponist.

Molitor, Ludw., geb. 12. 7. 1817 in Zweibrücken, gest. 12. 1. 1890 das. Schrieb Männerchöre, Klavierstücke, Kirchenwerke &c.

Monbelli, Marie, geb. 15. 2. 1848 in Cadix. Berühmte Sängerin. Seit 1869 Primadonna am Covent-Garden-Theater in London.

Moniuszko, Stanislaw, geb. 5. 5. 1820 in Ubil (Rußland), gest. 4. 6. 1872 in Warschau. War zuletzt Direktor des Konservatoriums daselbst. Komponist (Opern, Klavierstücke, kirchliche Werke, Kantaten &c.).

Monsigny, Pierre Alex., geb. 17. 10. 1729 in Fauquembergue bei St. Omer, gest. 14. 1. 1817 in Paris. Hervorragender Vertreter der französischen komischen Oper.

Monte, (Philippe de Mons), geb. 1521 in Mons im Hennegau, gest. 4. 7. 1603 in Wien. Berühmter Kontrapunktiker. Kapellmeister bei Kaiser Maximilian II. und Rudolf II.

Monteverdi, Claudio, geb. 1568 in Cremona, gest. 1643 in Venedig als Kapellmeister an St. Markus &c. Hochbedeutender Musiker. Schöpfer des musikalischen Dramas, Entwickler der Harmonik u. Instrumentation. Opern: „Orfeo", „Arianna" u. v. a., sowie auch zahlreiche Kirchenwerke.

Moore, Thomas, geb. 28. 5. 1779 in Dublin, gest. 26. 2. 1852 in Sloperton Cottage bei Devizes. Berühmter Dichter, war auch Komponist mancher seiner Gedichte &c.

Moralls, Christofero, geb. um 1520 in Sevilla, war um 1540 päpstlicher Kapellsänger in Rom. Bedeutender spanischer Kontropunktist und Kirchenkomponist.

Moralt, vier Brüder, berühmte Quartettspieler. Joseph, geb. 5. 8. 1775 in Schwetzingen, gest. 14. 11. 1855. Kapellmeister und Konzertmeister in München, tüchtiger Geiger (1. Violine).

Moralt, Joh. Baptist, geb. 10. 1. 1777, gest. 7. 10. 1825, zweiter Violinist, komponierte auch.

Moralt, Philipp, geb. 1780, gest. 10. 1. 1829. Cellist, kgl. Musikdirektor und 2. Dirigent der Oper in München.

Moralt, Georg, geb. 1781, gest. 1818. Bratschist.

Moran-Olden, Fanny, geb. 28. 9. 1856 in Kloppenburg (Oldenburg), gest. 12. 2. 1905 in Schöneberg bei Berlin, Kgl. bayr. Kammersängerin, war engagiert und gastierte an den bedeutendsten Bühnen des In- und Auslandes, hervorragende hochdramatische Künstlerin, namentlich in Wagnerschen Rollen.

Morel, Aug. François, geb. 26. 11. 1809 in Marseille, gest. 22. 4. 1881 in Paris. Komponist von Opern, Liedern, besonders aber von Kammermusikwerken.

Morelot, St., geb. 12. 1. 1820 in Dijon, starb 1899. Gelehrter Kirchenmusikschriftsteller.

Morena, Berta, s. T. d. G.

Moretti, Giovanni, 1807—84, Theaterkapellmeister in Neapel, komponierte 24 Opern, Messen u. a.

Morgan, Rob. Orlando, geb. 16. 3. 1865 in Manchester, Professor für Klavierspiel und Theorie an der Guildhallmusikschule in London, schrieb 1 Oratorium, Chorwerke, Instrumental- und Vokalstücke.

Morlachi, Francesco, geb. 14. 6. 1784 in Perugia, gest. 28. 10. 1841 in Innsbruck auf der Reise nach Pisa. War von 1810 bis zu seinem Tode Hofkapellmeister in Dresden. Schrieb eine stattliche Reihe Opern, Messen &c.

Morley, Thomas, bedeutender englischer Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts.

Morsch, Anna, geb. 8. 7. 1841 in Gransee, Inhaberin eines Musikinstitutes in Berlin. Pianistin, Musiklehrerin und Schriftstellerin.

Morstatt, Heinrich, Professor, geb. 17. 11. 1844 in Cannstatt. Tonkünstler und Musikschriftsteller, ist Vorstand der Neuen Stuttgarter Musikschule, welche er 1885 gründete.

Mortelmans, L., geb. 5. 2. 1868 in

Antwerpen. Komponist von Orchester- Chorwerken zc.

Mortier de Fontaine, Henri Louis Stanislaus, geb. 13. 5. 1818 in Wiesniowiec (Wolhynien), gest. 10. 5. 1883 in London. Klaviervirtuos.

Moscheles, Ignaz, geb. 30. 5. 1794 in Prag, gest. 10. 3. 1870 in Leipzig als Lehrer am Konservatorium. Klaviervirtuos und Komponist.

Mosel, Ign. Franz (Edler von), geb. 1. 4. 1772 in Wien, gest. 8. 4. 1844 daselbst. Musikschriftsteller. Dirigent zc. und auch Komponist (Opern u. a.).

Mosevius, Joh. Theod., Dr. phil., geb. 25. 9. 1788 in Königsberg, gest. 15. 9. 1858 auf der Reise in Schaffhausen. Universitätsmusikdirektor, Gründer und Dirigent der Singakademie und der Liedertafel in Breslau. Musikschriftsteller.

Mosonyi (Michael Brandt), geb. 4. 9. 1814 in Wieselburg, gest. 31. 10. 1870 in Budapest. National ungarischer Komponist (Symphonien, Opern, Kirchensachen, Klavierstücke u. a.).

Mossel, J., s. T. d. G.

Moszkowski, Alexander, Musikschriftsteller (Humorist) in Berlin.

Moszowski, Moritz, s. T. d. G.

Mottl, Felix, geb. 24. 8. 1856 in St. Veit bei Wien, gest. 2. 7. 1911 in München als Hofopern- und Akademiedirektor. Einer der genialsten, unter der persönlichen Anweisung des Meisters entwickelten Wagnerdirigenten. Wirkte schon 1876 als Chorrepetitor in Bayreuth mit, dirigierte später dort „Tristan", „Parsival" und den „Ring". Von 1881—1904, seit 1896 als Generalmusikdirektor in Karlsruhe wirkend, hob er das Musikleben der badischen Residenz zu internationaler Bedeutung. Als Nachfolger Zumpes 1904 nach München berufen, widmete M. seine eminente und unermüdliche künstlerische Arbeitskraft mit größtem Erfolg dem Hoftheater und speziell den Wagner- und Mozart-Festspielen, der Akademie und deren Konzerten. Mottl schrieb die Opern „Agnes Bernauer" (Weimar 1880), „Fürst und Sänger" (Karlsruhe 1893), ein Streichquartett, Lieder und bearbeitete verschiedene ältere Bühnenwerke.

Mottl-Standthartner, s. T. d. G.

Mouton, Jean, gest. 30. 10. 1522 in St. Quentin. Bedeutender Kontrapunktist.

Mozart, Leopold (der Vater von W. A. Mozart), geb. 14. 11. 1719 in Augsburg, gest. 28. 5. 1787 in Salzburg. Tüchtiger Violinist und Komponist (Violinschule). Hofkompositeur und Vizekapellmeister des Erzbischofs von Salzburg. Seine Tochter:

Mozart, Maria Anna, geb. 30. 7. 1751, gest. 29. 10. 1829 in Salzburg, war eine tüchtige Pianistin. Ihr Bruder ist der geniale Meister.

Mozart, Wolfgang, Amadeus, geb. 27. 1. 1756 in Salzburg, gest. 12. … 1791 in Wien. Sein Sohn:

Mozart, Wolfgang Amadeus, geb. 26. … 1791, gest. 30. 7. 1844 in Karlsbad. War ein guter Musiker u. mittelmäßiger Komponist.

Muck, Karl, Dr., s. T. d. G.

Mücke, Franz, geb. 24. 1. 1819 in Mücheln, gest. 8. 2. 1863 in Berlin. Kgl. Musikdirektor. Komponist. Redakteur der „Märkischen Sängerbund-Zeitung" zc.

Mühldorfer, Wilh., s. T. d. G.

Mühlfeld, Richard, geb. 28. 2. 1856 in Salzungen (Meiningen), gest. 1. 6. 1907 in Meiningen, seine vollendete Künstlerschaft als Klarinettist regte Meister Brahms zur Komposition seines Quintetts op. 115 und seiner Sonaten op. 120 an. Mühlfeld war herzoglicher Musikdirektor und Kammervirtuos.

Mülberger-Leisinger, Elisabeth, s. T. d. G.

Müller, Wenzel, geb. 26. 9. 1767 in Tyrnau (Mähren), gest. 3. 8. 1835 in Baden bei Wien. Theaterkapellmeister, Komponist von Zauberopern und Singspielen.

Müller, Adolf, geb. 7. 10. 1801 in Ungarn, gest. 29. 7. 1886 in Wien. Singspiele, Possen, Parodien.

Müller, Adolf, Sohn des vorigen, geb. 15. 10. 1839 in Wien, gest. 15. 12. … ebenda, Kapellmeister des Theaters an der Wien und bekannter Operettenkomponist.

Müller, Aug. Eberhard, geb. 13. 9. 1767 in Nordheim, gest. 3. 12. 1817 in Weimar. Thomaskantor in Leipzig, dann Hofkapellmeister in Weimar. Komponist.

Müller, Iwan, geb. 3. 12. 1786 in Reval, gest. 4. 2. 1854 als Hofmusikus in Bückeburg. Klarinettenvirtuos, Komponist von Klarinettenstücken zc.

Müller, Fr., geb. 10. 12. 1786 in Orlamünde (Altenburg), gest. 12. 12. 1871 in Rudolstadt. Violoncellist und Klarinettist. Hofkapellmeister in Rudolstadt, Komponist (Symphonien, Konzerte für Klarinette, Etüden, Stücke für Blechblasinstrumente u. a.).

Müller, 4 Brüder, ausgezeichnete Quartettspieler.

Karl, geb. 11. 11. 1797 in Braunschweig. Konzertmeister, gest. 4. 4. 1873 in Braunschweig;

Gustav, geb. 3. 12. 1799 in Braunschweig. Symphoniedirektor (Bratschist), gest. 1855 in Braunschweig;

Theodor, geb. 27. 9. 1802 in Braunschweig, Violoncellist, gest. 1875 in Braunschweig;

Georg, F., geb. 29. 7. 1808 in Braunschweig, Kapellmeister (2. Geiger), gest. 1875 in Braunschweig.

Müller, die 4 Söhne Karls bildeten ein neues Quartett, Hofquartett in Meiningen, machten große Konzertreisen.

(Berghaus) Karl, geb. 14. 4. 1829 (erste Violine);

Hugo, geb. 21. 9. 1832 (zweite Violine);

Bernhard, geb. 24. 2. 1825 (Bratsche …

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Wilhelm, geb. 1. 6. 1834 (Violoncell). Das Quartett löste sich 1878 auf.

Müller, Peter, geb. 9. 6. 1791 in Kesselstadt, Pfarrer in Staden, gest. 29. 9. 1877 in Langen (Schweiz). Komponist (Opern, Männerchöre, Streichquintette ꝛc.).

Müller, Franz Karl Friedr., Jurist, geb. 30. 11. 1806 in Weimar, gest. 2. 9. 1876 als Regierungsrat. Trat als einer der ersten für R. Wagner in Wort und Schrift ein. Schrieb vieles über R. Wagner und seine Werke.

Müller, Aug., geb. 1810, gest. 25. 11. 1867 als herzogl. Konzertmeister in Darmstadt. Bedeutender Kontrabaßvirtuose. Schrieb Kompositionen für dieses Instrument ꝛc.

Müller, Karl, Prof., geb. 21. 10. 1818 in Weißensee b. Erfurt, gest. 19. 7. 1894 in Frankfurt a. M. als Dirigent der Museumskonzerte. Violinist, Musikdirektor, Komponist.

Müller, Bernh., geb. 25. 1. 1824 in Sonneberg, gest. 5. 12. 1883 in Meiningen als herzoglicher Kirchenmusikdirektor.

Müller, Richard, Prof., geb. 28. 2. 1830 in Leipzig. Dirigent, Gesanglehrer, Komponist (Männerchöre ꝛc.).

Müller, William, geb. 4. 2. 1845 in Hannover, gest. dort 21. 7. 1905. Operntenorist.

Müller, Hans, Prof. Dr., geb. 18. 9. 1854 in Köln, gest. 11. 4. 1897 in Berlin. Musikschriftsteller. Lehrer der Musikgeschichte an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin.

Müller-Berghaus, Karl, geb. 14. 4. 1829 in Braunschweig, gest. 11. 11. 1907 in Stuttgart. Violinist, Komponist und Orchesterdirigent an den verschiedensten Orten; seine brillanten Instrumentierungen Lisztscher Rhapsodien gehören zum eisernen Bestand aller besseren Orchester.

Müller-Hartung, Karl, geb. 19. 5. 1834 zu Stadtsulza (Thüringen), gest. 11. 6. 1908 in Charlottenburg. Dirigent und Musikschuldirektor in Weimar.

Müller-Reuter, Theod., s. T. d. G.

Müller-Ronneburger, Kath., s. T. d. G.

Münchhoff, Mary, s. T. d. G.

Münzer, Georg, Dr., geb. 4. 9. 1866 in Breslau, gest. 28. 4. 1908 in Berlin, Schüler von Brosig, Spitta und Bellermann, betätigte sich als Musikschriftsteller und Kritiker.

Muffat, Georg, gest. 23. 2. 1704 in Passau. Organist in Straßburg, Salzburg, Passau, Kapellmeister, Komponist. Sein Sohn:

Muffat, Aug. Gottlieb, geb. 17. 4. 1683, gest. 10. 12. 1770 in Wien als kaiserl. Hoforganist a. D. Komponist für Orgel u. Klavier.

Mugellini, Bruno, geb. 24. 12. 1871 in Potenza, gest. 1912 als Direktor des Liceo musicale in Bologna. Pianist, Komponist und Herausgeber klassischer Klavierwerke.

Munzinger, Karl, geb. 23. 9. 1842 in Balsthal (Schweiz). Lebte in Bern als Leiter der Musikschule, Musiklehrer und Musikdirektor. Komponist (Symphonien Kantaten u. a.). Starb August 1911.

Munzinger, Edgar, geb. 3. 8. 1847 in Olten (Schweiz), gest. 23. 9. 1905 in Basel, wirkte in Winterthur, Berlin, zuletzt am Konservatorium in Basel, schrieb eine Oper, mehrere Symphonien, symph. Dichtungen u. a.

Muris, Johannes de. Berühmter Theoretiker und Schriftsteller der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Musard, Philippe, geb. 1792 in Paris, gest. 31. 3. 1859 in Auteuil. Beliebter Tanzkomponist in Paris, Balldirigent an der großen Oper.

Musiol, Robert, geb. 14. 1. 1846 in Breslau, gest. 19. 10. 1903 in Fraustadt als Kantor und Musikschriftsteller. Veröffentlichte: „Musikalisches Fremdwörterbuch“, „Konversationslexikon der Tonkunst“ ꝛc., komponierte Klavier-, Orgelstücke, Lieder, Chöre u. a.

Mussa, Vict. Em. (Ritter von Raczkowski), geb. 26. 10. 1853 in Wien, lebt in Stettin. Tonkünstler und Musikschriftsteller.

Mussorgsky, Modest Petrowitsch, geb. 16. 3. 1839 in Toropez (Rußland, Gouvern. Pskow), gest. 16. 3. 1881 in Petersburg, Russ. Opernkomponist ꝛc.

Mycz-Gmeiner, Lula, s. T. d. G..

Myslweczek, Josef, geb. 9. 3. 1737 bei Prag, gest. 4. 2. 1781 in Rom. Opernkomponist. Schrieb auch Symphonien, Oratorien, Streichquartette u. a.

N

Nabich, Moritz, geb. 22. 2. 1815 in Altstadt-Waldenburg, 1887 in Leipzig, gest. 4. 7. 1893 in Steglitz bei Berlin. Posaunenvirtuos.

Nachbaur, Franz, geb. 25. 3. 1835 auf Schloß Gießen bei Friedrichshafen, gest. 21. 3. 1902 in München. Bühnensänger (Tenorist), kgl. Kammersänger.

Nachèz, Tivadar, geb. 1. 5. 1859 in Budapest, lebt in London. Violinvirtuos. Machte erfolgreiche Konzertreisen durch Europa.

Nadermann, Franz Joseph, geb. 1773 in Paris, gest. 2. 4. 1835 dortselbst. Harfenvirtuos, Lehrer des Harfenspiels am Konservatorium in Paris. Veröffentl. Harfenkompositionen u. eine Harfenschule.

Nagel, Willibald, geb. 12. 1. 1863 in Mühlheim a. d. Ruhr, Pianist, akademischer Musikdirektor, Musikschriftsteller in Darmstadt. Schrieb u. a.: „Geschichte der Musik am Darmstädter Hof 1570—1800“ ꝛc.

Nägeli, Hans Georg, geb. 27. 5. 1773 bei Zürich, gest. 26. 12. 1836 daselbst. Musikalienhändler, Komponist (u. a. des Liedes „Freut euch des Lebens“) und Theoretiker.

Nagiller, Matthäus, geb. 24. 10. 1815 in Münster (Tirol), gest. 8. 7. 1874 in Innsbruck, wo er Dirigent des Musikvereins war. Komponist (Orchester- und Chorwerke, 1 Oper u. a.).

Nanini, Giovanni Maria, geb. 1545 in Tivoli, gest. 11. 3. 1607 in Rom. Berühmter italienischer Kirchenkomponist, Kapellmeister an Santa Maria Maggiore in Rom als Nachfolger Palestrinas. Sein Bruder:

Nanini, Giovanni Bernardino, geb. um 1560 in Vallerano, gest. 1624 in Rom. Kapellmeister an San Lorenzo in Damaso. Komponist von kirchl. Vokalwerken u. a.

Napoleon, Arthur, geb. 6. 3. 1843 in Oporto, lebt in Rio de Janeiro. Klaviervirtuos. Komponierte Lieder, Klavier- und einige Orchesterwerke.

Nápravník, Ed., geb. 24. 8. 1839 in Beist bei Königgrätz, ist seit 1868 Hofkapellmeister in Petersburg. Komponierte Opern, symphonische Dichtungen, Lieder, Kammermusikwerke, Klavierstücke u. a.

Nardini, Pietro, geb. 1722 in Tibiana (Toscana), gest. 7. 5. 1793 in Florenz. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument. Hofkapellmeister in Florenz.

Naret-Koning, Joh. Jos. Dav., Professor, geb. 25. 2. 1838 in Amsterdam. Violinist, Erster Konzertmeister am Stadttheater in Frankfurt a. M.

Nasolini, Seb., geb. 1768 in Piacenza, gest. um 1816. Schrieb eine Anzahl (33) Opern, die in den Großstädten Italiens zur Aufführung gelangten.

Nathan, Isaak, geb. 1792 in Canterbury, gest. 15. 1. 1864 in Sidney, Gesanglehrer, Komponist (1 Oper, 1 Operette ꝛc.) und Musikschriftsteller.

Natorp, Bernh. Christ. Ludw., geb. 12. 11. 1774 zu Werden a. d. Ruhr, gest. 8. 2. 1846 in Münster als Generalsuperintendent. Veröffentl. pädagogische Schriften über Gesang.

Naubert, Fried. Aug., geb. 23. 3. 1839 in Schkeuditz (Sachsen), gest. 26. 8. 1897 als großherzogl. mecklenb. Musikdirektor in Neubrandenburg. Organist, Musiklehrer. Komponierte Lieder, Duette, Chöre, Klavierstücke ꝛc. und schrieb musikpädagogische Aufsätze.

Naue, Joh. Fr., geb. 17. 11. 1787 in Halle, gest. 19. 5. 1858. 1813 Universitätsmusikdirektor und Organist in Halle a. S. Komponist. Sammelte eine wertvolle musikal. Bibliothek.

Nauenburg, Gustav, geb. 20. 5. 1803 in Halle. Gesanglehrer und Musikschriftsteller. Gab Gesangs-Unterichtswerke heraus.

Naumann, Joh. Gottlieb, geb. 17. 4. 1741 in Blasewitz, gest. 23. 10. 1801 in Dresden. Ausgezeichneter Musiker seiner Zeit. Hofkirchenkomponist und Oberkapelldirektor in Dresden. Schrieb Kirchen-, Orchester- und Kammermusikwerke, mehrere Opern u. a.

Naumann, Emil, Prof. Dr., geb. 8. 9. 1827 in Berlin, gest. 23. 6. 1888 in Dresden. Komponist u. Musikschriftsteller („Illustr. Musikgeschichte" u. v. a.), Hofkirchenmusikdirektor in Berlin. Später Lehrer der Musikgeschichte am Konservatorium in Dresden. Schrieb Oratorien, Opern u. a.

Naumann, Ernst Karl, Prof. Dr., geb. 15. 8. 1832 in Freiberg, lebte seit 1860 als akademischer Musikdirektor ꝛc. in Jena. Komponist (Kammermusikwerke, Sonaten u. a.). Starb 15. 12. 1910.

Navál, Franz, s. T. d. G.

Nawratil, Karl, Dr. jur., geb. 7. 10. 1836 in Wien. War zuerst Beamter und studierte auf Anraten von Brahms Musik. Veröffentlichte Kammermusik-, Orchester- und Chorwerke, Klavierstücke u. a.

Naylor, John, Dr., geb. 8. 6. 1838 in Stanningley, gest. 15. 5. 1897 auf der Seereise nach Australien. Engl. Organist und Komponist geistl. Musik.

Necke, Hermann, geb. 8. 11. 1850 in Wiehe (Thüringen), wirkte bis 1910 als städtischer Musikdirektor in Düren. Schrieb Ouvertüren und beliebte Klavierstücke, Lieder, Chöre ꝛc. Starb 1912 in Leipzig.

Nedbal, Oskar, s. T. d. G.

Neeb, Heinr., geb. 1805 in Lich (Hessen), gest. 18. 1. 1878 in Frankfurt a. M., wo er als Dirigent einiger Vereine tätig war. Balladen- und Liederkomponist, komponierte auch Opern, Kantaten, Kammermusiken ꝛc.

Neefe, Chr. Gottlob, geb. 5. 2. 1748 in Chemnitz, gest. 26. 1. 1798 in Dessau. Hoforganist u. Musikdirektor in Bonn. Lehrer Beethovens. Von 1796 an Operndirigent in Dessau. Komponist.

Nef, Karl, geb. 22. 8. 1873 in St. Gallen. Privatdozent an der Universität in Basel. Musikschriftsteller.

Nehrlich, Christ. Gottfr., geb. 22. 4. 1802 in Ruhland (Lausitz), gest. 8. 1. 1868 in Berlin. Gesanglehrer und Gesangtheoretiker.

Neidhardt (Nithart) von Reuenthal, lebte um 1180—1250, Minnesänger, von dessen überlieferten Liedern H. Riemann eine Auswahl in Bearbeitung für Chor herausgab. (Steingräber.)

Neithardt, Heinr. Aug., geb. 10. 8. 1793 in Schleiz, gest. 18. 4. 1861 in Berlin. Gesanglehrer und kgl. Musikdirektor des kgl. Domchor ꝛc. Komponist von Instrumental- und Vokalwerken. Von seinen Liedern wurde: „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben" volkstümlich.

Neitzel, Otto, s. T. d. G.

Nenna, Pomponio, geb. Ausgangs des 16. Jahrhunderts in Bari (Neapel), war ein berühmter Madrigalenkomponist.

Neruda, Franz, Prof., geb. 3. 12. 1843 in Brünn, Violoncellvirtuos, Dirigent des Musikvereins in Kopenhagen. Komponierte Orchesterwerke, Streichquartette, Violoncellstücke u. a.

Neruda, Wilma, geb. 29. 3. 1839 in Brünn, gest. 15. 4. 1911 in Berlin, bedeutende Geigenvirtuosin. Wirkte von 1869 bis

N

† 1904, vermählt mit Charles Hallé, in London, seit 1905 in Berlin.

Neßler, V. E., geb. 28. 1. 1841 in Baldenheim bei Schlettstadt, gest. 28. 5. 1890 in Straßburg. Opernkomponist. „Der Rattenfänger von Hameln" und „Der Trompeter von Säkkingen", haben von ihrer ehemaligen Popularität schon vieles eingebüßt. Neßler schrieb auch Männerchöre, Lieder u. a.

Nesvadba, Josef, geb. 19. 1. 1824 in Vysker (Böhmen), gest. 20. 5. 1876 in Darmstadt. Kapellmeister und Opernkomponist. Schrieb ferner tschechische Lieder und Chorgesänge.

Nesvera, Josef, geb. 24. 10. 1842 in Proskoles bei Horowitz (Böhmen), ist Domkapellmeister in Olmütz. Er schrieb Kirchenkompositionen (Messen), Klavier- und Violinstücke, Chöre, Lieder u. a.

Netzer, Josef, geb. 18. 3. 1808 in Imst (Tirol), gest. 28. 5. 1864 in Graz. Opern- und Liederkomponist. War Kapellmeister in Leipzig, Wien und andern Städten.

Neubauer, Franz Christ., geb. 1760 in Horzin (Böhmen), gest. 11. 10. 1795 in Bückeburg, wo er Hofkapellmeister war. Talentvoller Komponist und Violinvirtuos. Schrieb Symphonien, Streichquartette, Konzerte ꝛc.

Neudörffer, Jul., Friedr., s. T. d. G.

Neukomm, Sigismund, Ritter von, geb. 10. 7. 1778 in Salzburg, gest. 3. 4. 1858 in Paris. Fruchtbarer Komponist und Kapellmeister.

Neumann, Angelo, geb. 1838 in Wien, gest. 1910 in Prag, war Heldentenor, dann von 1885 Direktor des deutschen Landestheaters in Prag. Aufsehen erregte in den achtziger Jahren sein kühnes Unternehmen eines wandernden Wagnertheaters, welches den Nibelungenring in Italien, Berlin und London aufführte.

Neupert, Edmund, 1842—88, norwegischer Pianist und Komponist, war in Berlin, Kopenhagen, Moskau, New York tätig, schrieb ausgezeichnete Etüden u. a. für Klavier. Grieg widmete N. sein Klavierkonzert.

Neusiedler, Hans, gest. 1563 in Nürnberg. Berühmter Lautenspieler und Komponist für dieses Instrument.

Ney, Elly, s. T. d. G.

Ney, Josef Napoleon, Fürst von der Moskwa, geb. 8. 5. 1803 in Paris (Staatsmann), gest. 25. 7. 1857 in St. Germain en Laye. Dirigent eines Musikvereins, Komponist von Opern ꝛc.

Nichelmann, Christoph, geb. 18. 8. 1717 in Treuenbrietzen, gest. 20. 7. 1762 in Berlin. Schüler von Seb. Bach. Cembalist Friedrichs des Großen. Komponist.

Nicholl, Horace W., geb. 17. 3. 1848 in West-Bromwich, Organist in New York, Komponist von Orgelwerken.

Nicklaß-Kempner, Selma, s. T. d. G.

Nicodé, Jean Louis, s. T. d. G.

Nicolai, Otto, geb. 9. 6. 1810 in Königsberg, gest. 11. 5. 1849 in Berlin als Hofkapellmeister, Komponist der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" und v. a., schrieb auch eine Symphonie, eine kirchl. Festouvertüre, Lieder ꝛc.

Nicolai, Wilh. Frederic Gerhard, geb. 20. 11. 1829 in Leyden (Holland), gest. 29. 4. 1896 als Direktor der Kgl. Musikschule in Haag. Klavier- und Orgelvirtuos, Dirigent, Lehrer am Konservatorium in Haag, Redakteur der dem Fortschritt huldigenden „Cäcilia", Komponist. Nicolai war Offizier der französischen Akademie.

Nicole, Louis, geb. 25. 2. 1863 in Genf, lebt in London, komponierte Opern, eine Chorsymphonie, Kirchenmusik u. a.

Niecks, Fr., geb. 3. 3. 1845 in Düsseldorf, ist seit 1891 Professor der Musik an der Universität zu Edinburg, Violinspieler, Musikschriftsteller. Kritiker der Times (London) und anderer Zeitungen. Schrieb eine Chopinbiographie ꝛc.

Niedermeyer, Louis, geb. 1802 in Nyon bei Genf, gest. 1861 in Paris. Komponist von Kirchenwerken, Opern, Gesängen, Orgel- und Klavierstücken.

Nielsen, Karl, geb. 1865 auf Fünen, Kapellmeister an der Nationaloper in Kopenhagen, Komponist. Schrieb eine komische Oper „Maskerade" (Kopenhagen 1906), Symphonien und andere Orchesterwerke, Kammermusik ꝛc.

Nielsson, Christine, s. T. d. G.

Niemann, Albert, s. T. d. G.

Niemann, Rudolf Friedrich, geb. 4. 12. 1838 in Wesselbrunn (Holstein), gest. 2. 5. 1898 in Wiesbaden. Pianist (Reisen mit Wilhelmy) und Komponist (Klavierstücke ꝛc.).

Niemann, Dr. Walter, s. T. d. G.

Niggli, Arnold, geb. 20. 12. 1843 in Aarburg (Schweiz), lebt in Aarau. Schrieb vortreffliche Aufsätze über Musik in verschiedenen Zeitungen, Biographien u. s. w.

Niggli, Friedrich, geb. 1875 in Aarburg, Pianist und Komponist in Zürich. Schrieb Klavierstücke, 1 Cellosonate, Lieder u. a.

Nikisch, Arthur, s. T. d. G.

Nini, Alessandro, geb. 1. 11. 1805 in Fano (Romagna), gest. 27. 12. 1880 als Kapellmeister an der Kathedrale zu Bergamo. Schrieb mehrere Opern, auch Kirchenwerke.

Nissen-(Saloman), Henriette, geb. 12. 3. 1819 zu Gotenburg, gest. 27. 8. 1879 in Bad Harzburg. Einst gefeierte Bühnen- und Konzertsängerin. Von 1859—79 war sie Gesanglehrerin am Petersburger Konservatorium. Gab eine Gesangschule heraus.

Nodnagel, Otto, Dr., geb. 1870 in Dortmund, gest. März 1909 in Berlin, Musikschriftsteller und Komponist von

N

symph. Dichtungen, Liedern u. a. Als Kritiker war N. ein überzeugter Verehrer des Symphonikers Gustav Mahler.

Nohl, Ludwig, Prof. Dr., geb. 5. 12. 1831 in Iserlohn (Westfalen), gest. 16. 12. 1885 in Heidelberg. Musikschriftsteller, Prof. an der Universität Heidelberg. Schrieb eine „Beethovenbiographie", „Mozarts Leben", „Beethoven, Liszt, Wagner" ꝛc. Nohl war begeisterter Anhänger dieser Meister.

Rohr, Christ. Friedr., geb. 7. 10. 1800 in Langensalza, gest. 5. 10. 1875 in Meiningen als herzogl. Konzertmeister. Komponist von Opern, Oratorien, Quintetten, Quartetten ꝛc.

Nolopp, Werner, geb. 1835, gest. 11. 8. 1908 in Magdeburg, schrieb beliebte Männerchöre, Lieder, Klaviersachen für Unterrichtszwecke ꝛc.

Noordewier-Reddingius, ausgezeichnete Sopranistin, eine der besten Oratoriensängerinnen, lebt in Holland.

Nordica, Lillian, s. T. d. G.

Nordraak, Richard, 1842—66 norwegischer Pianist und Komponist von Klaviersachen. Freund Griegs, dem er den Sinn für das musikalisch Volkstümlich-Norwegische hellte.

Noren, Heinrich Gottlieb, s. T. d. G.

Normann, L., geb. 28. 10. 1831 in Stockholm, gest. 28. 3. 1885 daselbst. Pianist und Komponist. Kgl. Kapellmeister in Stockholm. Normann war vermählt mit Wilma Neruda.

Nottebohm, Martin Gustav, geb. 12. 11. 1817 in Lüdenscheid in Westfalen, lebte in Wien und starb auf einer Reise 31. 10. 1882 in Graz. Musikschriftsteller, Mozart- und Beethovenforscher.

Nourrit, Adolf, geb. 3. 3. 1802 in Paris, gest. 8. 3. 1839 in Neapel. Bedeutender Tenorist an der Großen Oper in Paris. Komponierte auch.

Nováček, Ottokar, geb. 13. 5. 1866 in Temesvar, gest. Januar 1900 in NewYork. Violinist und Komponist. Streichquartett, Concerto eroico für Klavier und Orchester op. 8, Perpetuum mobile für Violine und Klavier, Konzert-Capricen für Klavier u. a.

Novák, Vitezslav, s. T. d. G.

Novello, Vincent, geb. 1781 in London, gest. 9. 8. 1861 in Nizza. Organist, Dirigent und Komponist. Gründer des bedeutenden Londoner Musikverlages. Seine Tochter:

Novello, Klara, geb. 10. 6. 1818 in London, war eine vorzügliche Oratoriensängerin, zog sich 1860 ins Privatleben zurück. Ihr Bruder:

Novello, Jos. Alfr., geb. 1810, war zuerst Sänger, dann Inhaber des von seinem Vater begründeten Verlagsgeschäftes. Er starb 17. 7. 1896 in Genua.

Nowakowsky, Josef, geb. 1805 in Mniszck, gest. 1865 in Warschau als Prof. des Klavierspiels am Alexanderinstitut. Komponist und Pianist. Machte große Konzertreisen. Unter seinen Kompositionen nehmen die Klavierwerke (Etüden, Phantasien, Polonaisen) die erste Stelle ein.

Oakeley, Sir Herbert Stanley, Dr., geb. 22. 7. 1830 in Ealing bei London, ?? Professor der Musik an der Universität Edinburg. Ausgezeichneter Orgelspieler; Komponist (Vokal- u. Instrumentalstücke).

Ober, Margarete, Arndt-, s. T. d. G.

Oberhoffer, Heinr., geb. 9. 12. 1824 in Pfalzel bei Trier, gest. 29. 5. 1885 als Musiklehrer in Luxemburg. Schrieb eine Oper, Kirchengesänge und verschiedene andere Kompositionen. Veröffentlichte eine Harmonie- u. Kompositionslehre ꝛc.

Oberthür, Karl, geb. 4. 3. 1819 in München, gest. 1905 in London, wo er seit 1844 ansässig war. Harfenvirtuose, Solist der Königin Viktoria, Lehrer zahlreicher Schüler. Schrieb 2 Opern, viele Kompositionen mit Beteiligung der Harfe und zahlreiche Solostücke für dies Instrument.

Obrist, Aloys, Dr., Hofrat, geb. 30. 3. 1867 in San Remo, gest. 29. 6. 1910 in Stuttgart. War Kapellmeister in Augsburg, Hofkapellmeister in Stuttgart, dann Kustos des Liszt-Museums in Weimar. Eifriger Sammler alter Musikinstrumente.

Ochs, Siegfried, s. T. d. G.

Ochs, Traugott, s. T. d. G.

Odington, Walther, Mönch in Evesham, lebte im 13. Jahrh., ist einer der bedeutendsten Schriftsteller über Mensuralmusik.

Oesten, Theodor, geb. 31. 12. 1813 in Berlin, gest. 16. 3. 1870 daselbst. Schrieb instruktive Werke und leichte Salonstücke für Klavier. Sein Sohn:

Oesten, Max, geb. 20. 11. 1843 in Berlin, ist Organist, Dirigent, Musikreferent und Gesangslehrer in Königsberg. Komponist. Veröffentlichte ebenfalls Klavierstücke, Chöre und Lieder ꝛc. leichteren Genres.

Öttingen, Arthur Joachim von, geb. 28./16. 3. 1836 in Dorpat, Professor an der Universität dort, seit 1893 Privatdozent in Leipzig, Physiker. Schrieb „Harmoniesystem in dualer Entwicklung", worin die Theorien von Hauptmann und Helmholtz verschmolzen u. weiterentwickelt werden.

Offenbach, Jakob, geb. 20. 7. 1822 in Köln, gest. 5. 10. 1880 in Paris. Operettenkomponist („Die schöne Helena", „Orpheus in der Unterwelt" u. v. a.).

Oginski, Michael Kleophas, Graf von, geb. 1765 bei Warschau, gest. 31. 10. 1833 in Florenz. Komponierte 14 Polonaisen für Klavier, die seinerzeit außerordentlich beliebt und weltbekannt waren.

Ohlhoff, Therese, s. T. d. G.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

O

Okeghem (Ockenheim ꝛc.), Jean de, geb. um 1430 im Hennegau, gest. 1495 in Paris. Der Meister des Kontrapunktes der zweiten niederländischen Schule, aus welcher Josquin de Près, Compère u. a. hervorgingen.

Olbrich, Emil, geb. 14. 9. 1841 in Deutsch-Rasselwitz (Schlesien). Pianist u. Leiter einer Musikschule in Berlin. Erfinder einer verbesserten Klaviatur. Die Verbesserung besteht darin, daß O. den Teil der Klavieruntertasten, welcher zwischen Obertasten liegt, noch etwas über diese erhöht und dadurch eine bequemere Spielweise ermöglicht.

Olitzka, Rosa, s. T. d. G.

Oliveira, s. T. d. G.

Olsen, Ole, Major, Kgl. Norw. Armee-Musikinspektor in Christiania, geb. 4. 7. 1850 in Hammerfest, studierte von 1870 bis 1874 am Leipziger Konservatorium, schrieb als Dichterkomponist mehrere Opern, für Orchester Symphonien und symph. Dichtungen, ein Oratorium, Klavierstücke u. a.

Ondriczek, Franz, s. T. d. G.

Onslow, M. George, geb. 27. 7. 1784 in Clermont-Ferrand, gest. 3. 10. 1853 daselbst. Fleißiger Komponist. Schrieb Opern, Symphonien, Quintette, Quartette u. s. w.

Oosterzee, Cornelia van, geb. 1863 in Batavia, studierte in Berlin und lebt dort, komponierte Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke u. a.

Ordenstein, Heinrich, s. T. d. G.

Orgeni, Aglaja, s. T. d. G.

Orlandi, Ferdinando, geb. 1777 in Parma, gest. 1848 in München. Gesanglehrer und Opernkomponist. Lehrer an der Münchener Musikschule. Schrieb etwa 26 Opern.

Ornithoparchus, Andreas. Musiktheoretiker im 16. Jahrhundert, von dem ein Werk: „Musicae activae micrologus" erhalten ist.

d'Ortigue, Joseph Louis, geb. 22. 5. 1802 in Cavaillon, gest. 20. 11. 1866 in Paris. Musikschriftsteller. Mitarbeiter verschiedener Musikzeitungen.

Orto, Giovanni de. Hervorragender Kontrapunktiker um 1500.

Osborne, Alexander Georg, geb. 1806 in Limerick (Irland), lebte seit 1843 in London, wo er 16. 11. 1893 starb. Pianist und Salonkomponist.

Osten, Eva von der, s. T. d. G.

Othegraven, A. von, geb. 2. 6. 1864 in Köln, ist dort Lehrer am Konservatorium, komponierte Chorwerke für gemischten Chor und für Männerchor mit Orchester, sowie a cappella Chöre, Lieder u. v. a.

Ottani, Abbate Bernardino, geb. 1735 in Bologna, gest. 26. 10. 1827 in Turin, war Kirchenkapellmeister daselbst, schrieb 22 Opern und viele Kirchenmusikwerke.

Otto, Ernst Julius, geb. 1. 9. 1804 in Königstein (Sachsen), gest. 5. 3. 1877 in Dresden als Kantor und Musikdirektor der Kreuzschule ꝛc. Komponierte Opern, Kantaten, Motetten, Messen, vornehmlich aber beliebte Männerchöre.

Otto, Franz, geb. 1809 in Königstein, gest. 1841 in Mainz als Opernsänger. Männerchörekomponist.

Ouseley, Frederick Arthur Sir, geb. 12. 8. 1825 in London, gest. 6. 4. 1889 in Hereford. Professor der Musik in Oxford. Orgel- und Klaviervirtuos, Komponist, Theoretiker.

Ozi, E., geb. 9. 12. 1754 in Nimes, gest. 3. 10. 1813. Fagottvirtuos und Komponist. Lehrer am Konservatorium in Paris.

P

Pabst, Aug., geb. 30. 5. 1811 in Elberfeld, gest. 21. 7. 1885 in Riga als Direktor des Konservatoriums. Kgl. Musikdirektor, Organist, Komponist von Opern.

Pabst, Paul, geb. 27. 5. 1854 in Königsberg, gest. 9. 6. 1897 in Moskau, Professor am Konservatorium dort, Klaviervirtuose, Schüler Liszts; schrieb Klavierwerke (Konzerte, Solostücke).

Pacchierotti, Gasparo, geb. 1744 in Fabriano, gest. 28. 10. 1821 in Padua. Berühmter Sänger (Kastrat).

Pache, Joh., geb. 9. 12. 1857 in Bischofswerda, gest. 24. 12. 1897 in Limbach. War Kantor in Limbach bei Chemnitz. Komponierte viele Männerchöre.

Pachelbel, Joh., geb. 1. 9. 1653 in Nürnberg, gest. 3. 3. 1706 daselbst als Organist an der Sebalduskirche. Orgelvirtuos, war Hoforganist in Erfurt, dann in Eisenach. Bedeutender Orgel- und Kirchenkomponist.

Pachmann, Wladimir v., s. T. d. G.

Pacini, Giovanni, geb. 17. 2. 1796 in Catania, gest. 1867 in Pescia (Provinz Lucca). Komponist von etwa 90 Opern und anderer Musik. Musikschriftsteller.

Pacius, Fried., geb. 19. 3. 1809 in Hamburg, gest. 9. 1. 1891 als Universitäts-Musikdirektor in Helsingfors. War ein vorzüglicher Geiger, komponierte auch zwei Opern, Chöre u. a.

Paderewsky, Ignaz, s. T. d. G.

Paër, Ferd., geb. 1. 6. 1771 in Parma, gest. 3. 5. 1839 in Paris. Fruchtbarer Komponist (44 Opern). Theaterkapellmeister.

Paganini, Nicolo, geb. 27. 10. 1772 in Genua, gest. 27. 5. 1840 in Nizza. Der genialste Geiger. Schrieb enorm schwierige Virtuosenkompositionen für sein Instrument ꝛc.

Paine, John Knowles, geb. 9. 1. 1839 zu Portland (Maine), gest. 25. 4. 1906 in Boston, Inhaber der Musikprofessur an der Universität dort, Orgelvirtuose und Komponist von Symphonien, einer Oper

„Agara", Oratorien, Kantaten, Orgelwerken u. a.

Paisiello, Giovanni, geb. 9. 5. 1741 in Tarent, gest. 5. 6. 1816 in Neapel. Opernkomponist. Schrieb über 100 Opern, die s. Z. großen Beifall fanden, außerdem war P. auf dem Gebiet der Kirchenmusik rc. sehr fleißig tätig.

Paladilhe, Emile, geb. 8. 6. 1844 bei Montpellier, Mitglied der Akademie in Paris, wo er lebt. Komponierte Opern, Symphonien, Messen u. a.

Palestrina, Giovanni Pierluigi, geb. 1514 in Palestrina, gest. 2. 2. 1594 in Rom als Kapellmeister zu St. Peter. Der größte italienische Kirchenkomponist. (Eine Gesamtausgabe seiner Werke erschien bei Breitkopf u. Härtel.)

Pallavicino, Benedetto, lebte Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Cremona und Mantua, in letzterer Stadt als herzoglicher Kapellmeister. Madrigalen- u. Motettenkomponist. (8-, 12- bis 16stimmig.)

Palme, Rudolf, geb. 23. 10. 1834 in Barby a. d. Elbe, gest. 10. 1. 1909 in Magdeburg, wo er als Kgl. Musikdirektor und Organist an der heil. Geistkirche tätig war. Komponierte Orgelsonaten, Chorgesänge. Gab Sammlungen geistl. und weltl. Chöre heraus.

Paminger, Leonhard, geb. 1494 in Aschau (Oesterreich), gest. 3. 5. 1567 im Kloster St. Nicolai in Passau. Deutscher Kontrapunktist (Motetten rc.)

Panny, Jos., geb. 1794 in Kolnitzberg (Oesterreich), gest. 7. 9. 1838 in Mainz. Violinvirtuos, Dirigent, Lehrer und Komponist. Gründete in Mainz eine Musikschule.

Panofka, Heinr., geb. 2. 10. 1808 in Breslau, gest. 18. 11. 1887 in Florenz. Gesanglehrer. Gründete mit Bordogni in Paris eine „Académie dechant". Komponist für Violine. Gab Gesangschulwerke rc. heraus.

Panseron, Aug., geb. 26. 4. 1795 in Paris, gest. 29. 7. 1859. Berühmter Gesanglehrer am Pariser Konservatorium. Schrieb Studienwerke für Gesang und komponierte Motetten, Hymnen rc.

Panthès, Marie, s. T. d. G.

Panzner, Karl, s. T. d. G.

Papendick, Gust. Ad., geb. 26. 4. 1839 in Rauffedorf bei Tilsit, gest. 24. 5. 1908 in Berlin. Pianist, Lehrer und Komponist von Klavierstücken.

Papier, Louis, geb. 26. 2. 1829 in Leipzig, gest. 13. 2. 1878 daselbst. Orgelvirtuos. Schrieb einige Orgel- und Klavierwerke.

Papier, Rosa, geb. 1858 in Baden b. Wien, lebt in Wien. Ausgezeichnete Bühnen- und Konzertsängerin (Mezzosopran), k. k. Kammersängerin.

Papperitz, Rob., Prof. Dr., geb. 4. 12. 1826 in Pirna, gest. 29. 9. 1908 in Leipzig. Lehrer am Konservatorium u. Organist an St. Nicolai daselbst. Veröffentlichte Chöre, Lieder und Orgelstücke.

Paque, Guillaume, geb. 1825 in Brüssel, gest. 2. 3. 1876 in London. Trefflicher Violoncellist und Lehrer. Komponierte für Violoncell.

Paradies, Pietro Domeniko, geb. 1710 in Neapel, gest. 1792 in Venedig. Pianist und Komponist (Opern, Klaviersonaten und anderes).

Paradis, Maria Theresia von, geb. 15. 5. 1759 in Wien, gest. 1. 2. 1824 daselbst. Pianistin und Komponistin.

Parish-Alvars, Elias, geb. 28. 2. 1808 in West-Feymuth, gest. 25. 1. 1849 in Wien. Harfenvirtuos und Komponist für die Harfe.

Parisini, Fred., geb 4. 12. 1825 in Bologna, gest. 4. 1. 1891 daselbst. Musikschriftsteller und Kirchenkomponist.

Parlow, Edmund, geb. 9. 9. 1865 in Mainz. Dirigent (Königl. Musikdirektor) und Musiklehrer in Frankfurt a. M. Veröffentlichte (teils instruktive) Klavierstücke, Violoncell- und Gesangskompositionen.

Parlow, Kathleen, Marg., s. T. d. G.

Parrat, Walter, geb. 10. 2. 1841 in Huddersfield (England), Lehrer am Royal College of Music in London; schrieb Musiken zu altgriechischen Tragödien, Kirchenmusik u. a. Mitarbeiter von Groves Dictionary of Music rc.

Parry, John, geb. 1776 in Denbigh (North-Wales), gest. 8. 4. 1851 in London. Klarinettist und Lehrer des Flageolets. Schrieb Harfen- und Klavierstücke u. a. Veröffentlichte eine Sammlung wälischer Melodien rc.

Parry, Josef, Dr. mus., geb. 21. 5. 1841 in Merthyr-Tydfil (Wales). Talentierter Komponist (Opern, Oratorien, Kantaten, Ouvertüren u. a.).

Parry, Charles Hubert, gest. 27. 2. 1848 in London. Professor für Komposition und Musikgeschichte am Royal College of Music. Komponist. Symphonien und andere Orchesterwerke, Klaviertrios, Sonaten für verschiedene Instrumente, Klavierkonzerte rc.

Pasch, Oskar, geb. 28. 3. 1844 in Frankfurt a. O., lebt in Berlin als Kgl. Musikdirektor, Komponist, Gesangslehrer, Organist und Chordirigent. Schrieb Instrumental- und Vokalwerke.

Pascucci, Giovanni Cesare, geb. 28. 2. 1841 in Rom, Opernkomponist daselbst.

Pasdeloup, Jules Etienne, geb. 15. 9. 1819 in Paris, gest. 13. 8. 1887 in Fontainebleau bei Paris. Verdienter Pariser Dirigent, führte in seinen Konzerten neben klassischen Werken auch die der modernen französischen und ausländischen Komponisten auf.

Pasqué, Ernst Heinr. Anton, geb. 3. 9. 1821 in Köln, gest. 20. 3. 1892 in Alsbach. Opernsänger, Leiter der deutschen

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart"

Oper in Amsterdam. Opernregisseur in Weimar ꝛc. Musikschriftsteller. Schrieb Operntexte.

Pasta, Giuditta, geb. 1798 in Como, gest. 1. 4. 1865 auf ihrer Villa am Comersee. War zu ihrer Zeit eine der größten dramatischen Sängerinnen der italienischen Schule.

Patti, Carlotta, Schwester der Adelina P., geb. 1840 in Florenz, gest. 27. 6. 1889 in Paris. Koloratursängerin.

Patti, Adelina, s. T. d. G.

Pätzold, Herm., geb. 15. 8. 1824 in Neudorf (Schlesien), gest. 6. 2. 1861. Direktor der Singakademie in Königsberg. Komponist von Klavier- und Gesangswerken ꝛc.

Pauer, Ernst, geb. 21. 12. 1826 in Wien, gest. 9. 5. 1905 in Jugenheim bei Darmstadt, Professor und k. k. österr. Hofpianist, lebte von 1851 an in London und wirkte dort unermüdlich bis 1896 als hochangesehener Pianist („Historische Klavierabende"), Lehrer und Herausgeber. Von seinen eigenen Kompositionen haben sich noch einige elegante Salonstücke lebendig erhalten.

Pauer, Max, s. T. d. G.

Paul, Oskar, Prof. Dr., geb. 8. 4. 1836 in Freiwaldau (Schlesien), gest. 18. 4. 1898. Angesehener Musikschriftsteller. War Professor an der Universität in Leipzig, Lehrer am Konservatorium daselbst.

Paumann, Konrad, um 1410—73, geb. in Nürnberg, starb in München. Organist, schrieb Orgelkompositionen („Fundamentum organisandi") u. a.

Paur, Emil, s. T. d. G.

Pavesi, Stefano, geb. 1779 in Casaletto Vaprio (Cremona), gest. 28. 7. 1850 in Crema. Italienischer Opernkomponist, Kapellmeister.

Pax, Karl Ed., geb. 17. 3. 1802 in Großglogau, gest. 28. 12. 1867 in Berlin. Organist, Musiklehrer, Komponist von Liedern, Chören, Klavierstücken ꝛc.

Payer, Hieronymus, geb. 13. 2. 1787 in Meidling (Wien), gest. 1845 in Wiedburg bei Wien. Organist, Kapellmeister, Komponist. Schrieb einige Opern, Messen, Motetten u. a.

Peace, Albert Lister, Dr. mus., geb. 1845 in Huddersfield. Ausgezeichneter englischer Organist, tätig an der Kathedrale in Glasgow.

Pedrell, Felipe, geb. 19. 2. 1841 in Tortosa, Professor am Konservatorium in Madrid, namhafter spanischer Komponist und Musikgelehrter. Schrieb Opern, Chorwerke, Messen u. a.; ferner ein Musiklexikon. Redigiert Sammelausgaben spanischer Kompositionen ꝛc.

Pedrotti, Carlo, geb. 12. 11. 1817 in Verona, gest. 16. 10. 1893 daselbst. Italienischer Opernkomponist, Kapellmeister.

Pellegrini, Felice, geb. 1774 in Turin, gest. 20. 9. 1832 in Paris. Bühnensänger (Baßbuffo), Lehrer am Pariser Konservatorium. Schrieb Solfeggien, Duette, Lieder.

Pembaur, Josef, geb. 23. 5. 1848 in Innsbruck, Direktor der Musikschule und der Liedertafel daselbst. Komponist, Musikschriftsteller.

Pembaur, Josef jr., geb. 20. 4. 1875 in Innsbruck, Lehrer am Konservatorium in Leipzig, ist ein vortrefflicher Pianist, zuletzt Schüler Reisenauers.

Pembaur, Karl (Bruder des vorigen), geb. 24. 8. 1876 in Innsbruck, ist Musikdirektor und Hoforganist in Dresden. Komponierte 1 Messe und andere Kirchenmusik ꝛc.

Pentenrieder, Franz Xaver, geb. 6. 2. 1813 in Kaufbeuren, gest. 16. 7. 1867 in München als Hoforganist, Hofkapellmeister ꝛc. Komponist von Opern, Messen, Kantaten u. a.

Pepusch, Joh. Christoph, geb. 1667 in Berlin, gest. 20. 7. 1752 in London. Komponist, Organist und Musikschriftsteller.

Perabo, Ernst, geb. 14. 11. 1845 in Wiesbaden. Pianist und Komponist (Klaviersachen ꝛc.) in Boston.

Perez, David, geb. 1711 in Neapel, gest. 1778 in Lissabon. Hofkapellmeister daselbst, seiner Zeit beliebter Opernkomponist, schrieb auch kirchliche Vokalwerke.

Perfall, Karl Freiherr von, geb. 29. 1. 1824 in München, gest. 15. 1. 1907 daselbst, studierte in Leipzig bei Moritz Hauptmann, war eine Zeitlang als Chordirigent tätig, wurde 1864 Hofmusikintendant, und war von 1867—1893 als Generalintendant der Münchener Hoftheater tätig. Schrieb diverse Opern, Märchenspiele, Lieder u. a.

Perger, Rich. von, geb. 10. 1. 1854 in Wien, starb dort 11. 1. 1911. Studierte u. a. 1880 bei Brahms; war Dirigent in Rotterdam, seit 1895 Leiter der Gesellschaftskonzerte in Wien und von 1899 bis 1907 Direktor des Konservatoriums der Musikfreunde. Schrieb 1 komische Oper, Singspiele, Kammermusik (Klaviertrio-Serenade op. 17, Klavierquartett op. 14), Vokalsachen ꝛc.

Pergolesi, Giov. Battista, geb. 3. 1. 1710 in Jesi, gest. 16. 3. 1736 in Puzzuoli bei Neapel. Berühmter Komponist. Kirchliche Kompositionen („Stabat mater", „Salve Regina"), mehrere Opern, darunter „La serva padrona" („Die Magd als Herrin"), welche noch heute hie und da (Stuttgart 1898) auf die Bühne gebracht wird ꝛc.

Peri, Jacopo, 1561—1633, wurde in Rom geboren und war am Florentiner Hofe tätig. Er führte mit seinen Werken den „stilo rappresentativo drammatico", das Rezitativ, die begleitete Melodie, zum Unterschied von der kontrapunktierten, in die dramatische Musik ein.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Opern „Dafne“ (1594), „Euridice“ (1600) u. a.

Peri, Achille, geb. 20. 12. 1812 in Reggio, gest. 28. 3. 1880 daselbst. Italienischer Opernkomponist, Kapellmeister.

Perne, François Louis, geb. 1772 in Paris, gest. 26. 5. 1832 daselbst. Französischer Musikgelehrter. Komponist von Klavierstücken.

Perosi, Lorenzo di, s. T. d. G.

Perotti, Giovanni Agostino, geb. 12. 4. 1769 in Vercelli, gest. 28. 6. 1855 in Venedig. Komponist, Kapellmeister (Wien und London) und an San Marco in Venedig. Schrieb Opern und Kirchenmusiken.

Perron, Karl, s. T. d. G.

Perry, George, geb. 1798 in Norwich, gest. 4. 3. 1862 in London. Englischer Komponist, Kapellmeister und Organist. (Mehrere Oratorien, eine Oper, Ouvertüren).

Persiani, Fanny, geb. 21. 10. 1812 in Rom, gest. 3. 5. 1867 in Passy bei Paris. Berühmte Opernsängerin.

Perti, Giacomo Antonio, geb. 1661 in Bologna, gest. 10. 4. 1756 daselbst als Kapellmeister an San Petronio. Bedeutender Kirchenkomponist, schrieb auch eine Anzahl Opern &c.

Peschka-Leutner, Minna, geb. 25. 10. 1839 in Wien, gest. 13. 1. 1890 in Wiesbaden. Bedeutende Koloratursängerin.

Pessard, Emil Louis Fortuné, geb. 29. 5. 1843 in Paris, lebt daselbst. Französischer Komponist. Opern, Orchestersachen, Messen, Kammermusikwerke u. a.

Pester-Prosky, Bertha, s. T. d. G.

Petersen, Dory, geb. 1. 8. 1860 in Oldenburg. Klaviervirtuosin, Lisztschülerin, ist seit 1887 am Womans College in Baltimore angestellt.

Petersen, Peter Nicolaus, geb. 2. 9. 1761 in Bederkesa bei Bremen, gest. 19. 8. 1830 in Hamburg. Flötenvirtuos. Verbesserte die Flöte, schrieb Flötenkompositionen.

Petersen, Margarete, s. T. d. G.

Petersenn, G. v., Professor, geb. 1. 9. 1849 in Welmar (Livland), gest. 1901 in Berlin, Pianist, Lehrer des Klavierspiels an der Kgl. Hochschule in Berlin.

Petrella, Enrico, geb. 1. 12. 1813 in Palermo, gest. 7. 4. 1877 in Genua. Italienischer Opernkomponist.

Petri, Henri, s. T. d. G.

Petrini, Franz, geb. 1744 in Berlin, gest. 1819 in Paris. Harfenvirtuos. Schrieb Kompositionen und Unterrichtswerke für die Harfe.

Petschnikoff, Alexander, s. T. d. G.

Petzold, Eugen Karl, geb. 7. 11. 1813 in Ronneburg, gest. 22. 1. 1889 in Zofingen. Kapellmeister, Organist, Komponist.

Pfannstiehl, Bernhard, geb. 18. 12. 1861 in Schmalkalden, Orgelvirtuose, seit 1908 Organist an St. Petri in Chemnitz. Macht Konzertreisen.

Pfeifer, Theodor, s. T. d. G.

Pfeiffer, Georges Jean, geb. 12. 12. 1835 in Versailles, lebt in Paris. Komponist und Pianist. Schrieb eine Oper, Operetten, Oratorium, Orchesterwerke, Klavierkonzerte &c.

Pfeil, Heinr., geb. 18. 12. 1835 in Leipzig, gest. 17. 4. 1899 daselbst. Musikschriftsteller. Komponist zahlreicher Männerchöre. War von 1862—1887 Redakteur der von ihm gegründeten „Sängerhalle“.

Pfitzner, Hans, s. T. d. G.

Pflughaupt, Rob., geb. 4. 8. 1833 in Berlin, gest. 12. 6. 1871 in Aachen. Pianist, Komponist (Klavierstücke, Lieder). Seine Gattin:

Pflughaupt, Sophie, geb. 15./3. 3. 1837 in Dünaburg (Rußland), gest. 10. 11. 1867 in Aachen. Hofpianistin.

Pfohl, Ferd., geb. 12. 10. 1863 in Elbogen (Böhmen), lebt in Hamburg. Musikschriftsteller (Wagnerianer), Referent und Komponist (Orchesterwerke, Lieder u. a.).

Pfordten, Hermann, Freiherr von der, geb. 1857 in München, seit 1882 Professor für Musikwissenschaft an der Universität dort, Musikschriftsteller.

Pfundt, Ernst Gotthold Benjamin, geb. 17. 6. 1806 bei Torgau, gest. 7. 12. 1871 in Leipzig. Klavierlehrer und Chorführer am Stadttheater in Leipzig. Pauker beim Gewandhausorchester. Schrieb über die Kunst des Paukenschlagens, Paukenschule. Ist Erfinder der Maschinenpauken.

Philidor, François André Danican, geb. 7. 9. 1726 in Dreux, gest. 31. 8. 1795 in London. Opernkomponist. (Komische Oper).

Philipp, Robert, s. T. d. G.

Philippi, Maria, s. T. d. G.

Piatti, Alfred, geb. 8. 1. 1822 in Bergamo, gest. 18. 7. 1901 in Ponte S. Pietro. Violoncellvirtuos, Quartettspieler, Komponist für sein Instrument.

Piccini, Niccolo, geb. 6. 1. 1728 in Bari (Neapel), gest. 7. 5. 1800 in Passy bei Paris. Berühmter Opernkomponist.

Pichl (Pichel), Wenzl, geb. 1741 in Bechin (Böhmen), gest. 23. 1. 1805 in Wien. Violinist und Komponist. Schrieb gegen 700 Werke.

Picka, Franz, geb. 1873 in Strašic (Böhmen), Theaterkapellmeister in Prag, schrieb Kirchenmusik, ein Weihnachtsspiel „Bethlehem“ (Prag 1905), Klaviersachen u. a.

Piel, Peter, geb. 12. 8. 1835 in Kessenich bei Bonn. Seminarmusiklehrer in Boppard a. Rh. Kgl. Musikdirektor. Komponierte Kirchenwerke u. a.

Pierné, Gabriel, geb. 16. 8. 1863 in Metz. Dirigent der Concerts Colonne und Komponist in Paris. Studierte am dortigen Konservatorium und erhielt 1882 den großen Rompreis. Schrieb mehrere Bühnenwerke „La coupe en-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

…chanté", als „Der Zauberbecher" …1907 in Stuttgart aufgeführt, Vendée … 1897) u. a., eine Orchestersuite, Klavierstücke, vor allem machte sich P. aber durch seine musikalische Legende „Der Kinderkreuzzug", übersetzt u. erstmals in Deutschland aufgeführt 1906 durch W. Weber in Augsburg, einen Namen.

…erson, Henri Hugo, geb. 12. 4. 1815 in Oxford, gest. 28. 1. 1873 in Leipzig. Komponist. Opern, Oratorien, Ouvertüren, Kirchenlieder u. a.

…ierson-Brethol, Bertha, s. T. d. G.

…ilotti, Giuseppe, geb. 1784 in Bologna, gest. 12. 6. 1888 daselbst. Komponist und Theoretiker. Komponierte fast ausschließlich Kirchenmusik.

…inelli, Ettore, geb. 18. 10. 1843 in Rom, Violinprofessor am Liceo musicale daselbst. Einer der hervorragendsten italienischen Violinisten, Komponist.

…inks, Emil, s. T. d. G.

…inner, Max, geb. 14. 4. 1851 in New York, gest. 10. 5. 1887 in Davos. Pianist. (Lisztschüler.)

…insuti, Ciro, geb. 9. 5. 1829 in Sinalunga (Siena), gest. 10. 3. 1888 in Florenz. Komponist von Opern u. a. Gesanglehrer an der Royal academie of music in London.

…irani, Eugenio v., s. T. d. G.

…irker, Marianne, geb. 1713, gest. 10. 11. 1783 in Heilbronn. Berühmte Sängerin ihrer Zeit.

…ischek, Joh. Bapt., geb. 14. 10. 1814 in Mischeno bei Melnik (Böhmen), gest. 16. 2. 1878 in Sigmaringen. Ausgezeichneter Baritonist. War viele Jahre als Hofopernsänger in Stuttgart tätig.

…isendel, Joh. Georg, geb. 26. 12. 1687 in Karlsburg, gest. 25. 11. 1755 in Dresden. Hervorragender Violinist. Komponierte Konzerte und anderes für Violine &c.

Pistocchi, Francesco Antonio, geb. 1659 in Palermo, gest. um 1720. Berühmter Gesangsmeister, Kapellmeister, Komponist (Opern &c.). Gründer der Gesangschule in Bologna.

Pitoni, Giuseppe Ottavio, geb. 18. 3. 1657 in Rieti, gest. 1. 2. 1743 in Rom. Bedeutender Komponist und gelehrter Kontrapunktist der römischen Schule. Kirchenkapellmeister, Musiktheoretiker.

Pitsch, Karl Franz, geb. 1789 in Badsdorf (Böhmen), gest. 13. 6. 1858 in Prag. Organist, Lehrer am Konservatorium und Direktor der Organistenschule daselbst. Komponist von kirchlichen Werken.

Piutti, Karl, geb. 30. 4. 1846 in Bad Elgarsburg in Thüringen, gest. 17. 6. 1902 in Leipzig. Orgelvirtuos, Organist an der Thomaskirche und Lehrer am Konservatorium. Schrieb Orgelsonaten, Motetten, Klavierstücke u. a.

Pixis, Friedr. Wilhelm, geb. 1786 in Mannheim, gest. 20. 10. 1842 in Prag. Violinvirtuos, Dirigent und Lehrer am Konservatorium in Prag. Sein Bruder:

Pixis, Joh. Peter, geb. 1788 in Mannheim, gest. 22. 12. 1874 in Baden-Baden. Pianist und Komponist. (Kammermusik, Opern &c.).

Plank, Fritz, geb. 7. 11. 1848 in Wien, gest. 15. 1. 1900 in Karlsruhe, Wagnersänger (Baritonist).

Planquette, Rob., geb. 21. 7. 1840 in Paris, gest. 1902 ebenda, Bühnenkomponist, Verf. liebenswürdiger Spielopern und Operetten. „Glocken von Corneville" (1877).

Plantade, Charles Henri, geb. 19. 10. 1764 in Pontoise, gest. 18. 12. 1839 in Paris. Gesanglehrer am Pariser Konservatorium, Gesangsdirektor an der großen Oper, Orchesterchef der königl. Kapelle. Komponierte Opern, Messen, Romanzen u. a.

Planté, Francis, s. T. d. G.

Platel, Nicolas Josef, geb. 1777 in Versailles, gest. 25. 8. 1835 in Brüssel. Violoncellvirtuos und Komponist für Cello. (Konzerte, Sonaten &c.)

Playfair, Elsie, s. T. d. G.

Pleyel, Ignaz, geb. 1. 6. 1757 in Ruppersthal b. Wien, gest. 14. 11. 1831 in Paris. Komponist (Symphonien, Kammermusik u. a.), Kapellmeister. Sein Sohn:

Pleyel, Camillo, geb. 1788 in Straßburg, gest. 1855 in Paris. Pianist, Pianofortefabrikant. Dessen Frau:

Pleyel, Marie Felicité Denise (geb. Moke), geb. 4. 7. 1811 in Paris, gest. 30. 3. 1875 bei Brüssel. Pianistin, Lehrerin des Klavierspiels am Konservatorium in Brüssel.

Plüddemann, Martin, geb. 29. 9. 1854 in Kolberg, gest. 8. 10. 1897 in Berlin. Kapellmeister, Gesanglehrer, Komponist von Liedern, Balladen, Chorwerken. Musikschriftsteller.

Podbertsky, Theodor, geb. 16. 11. 1846 in München, lebt daselbst. Komponierte Männerchöre mit und ohne Orchester &c.

Pönitz, Franz, s. T. d. G.

Pohl, Karl Ferdinand, geb. 6. 9. 1819 in Darmstadt, gest. 28. 4. 1887 in Wien als Archivar und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde. Musikschriftsteller. (Biographie Haydns u. a.)

Pohl, Richard, geb. 12. 9. 1826 in Leipzig, gest. 17. 12. 1896 in Baden-Baden. Geistvoller Musikschriftsteller. Anhänger der neudeutschen Richtung. Redakteur des Badeblattes in Baden-Baden. Komponierte Lieder.

Pohlenz, Chr. Aug., geb. 3. 7. 1790 in Saalgast (Niederlausitz), gest. 10. 3. 1843 in Leipzig. Organist, Direktor der Gewandhauskonzerte in Leipzig, Liederkomponist.

Pohlig, Karl, s. T. d. G.

Poisot, Charles Emil, gest. 8. 7. 182… in Dijon, gest. dort 1904 als Konser…

vatoriumsdirekt. Komponierte Opern, Operetten, Kirchen- und Kammermusik 2c.; schrieb eine „Geschichte der Musik in Frankreich" u. a.

Polidoro, Frederigo, geb. 22. 10. 1845 in Neapel, gest. Sept. 1908 in San Giorgo a Cremona. Professor der Aesthetik und Musikgeschichte am Konservatorium seiner Vaterstadt. Musikschriftsteller. Komponist.

Polko, Elise, geb. 31. 1. 1823 in Leipzig, gest. 16. 5. 1899 in München. Musikschriftstellerin.

Polledro, Giov. Battista, geb. 10. 6. 1781 in Piova bei Turin, gest. 15. 8. 1853 daselbst. Violinvirtuos, Hofkapellmeister in Turin. Schrieb Violinkonzerte, Variationen 2c.

Polleri, J. B., italienischer Pianist und Komponist der Neuzeit, dessen Klavierkompositionen vielen Anklang finden.

Pollini, Cesare, geb. 1858, Konservatoriumsdirektor in Padua, Komponist und Musikschriftsteller.

Pollini, Francesco Giuseppe, geb. 1763 in Leybach, gest. 17. 9. 1846 in Mailand. Pianist und Komponist. (Klavierwerke 2c.)

Pollini-Bianchi, Bianca, s. T. d. G.

Ponchielli, Amilcare, geb. 1. 9. 1834 in Paderno Fasolare (Cremona), gest. 17. 1. 1886 in Mailand. Italienischer Opernkomponist. Schrieb etwa 15 Opern, die im Vaterlande des Komponisten viel Erfolg hatten.

Poniatowsky, Jos. Mich. Xaver. Franç. Jean, Fürst v., geb. 20. 2. 1816 in Rom, gest. 4. 7. 1873 in London. Schrieb mehrere italienische Opern.

Pontécoulant, Louis Adolphe Le Doulcet, Marquis v., geb. 1794 in Paris, gest. 20. 2. 1882 in Bois Colombe bei Paris. Musikschriftsteller.

Popp, Wilh., geb. 29. 4. 1828 in Koburg. Flötenvirtuos und Pianist. Veröffentlichte ca. 400 Salon- und Studienwerke für Pianoforte und Flöte. Starb 1902 in Hamburg.

Popper, David, s. T. d. G.

Porges, Heinr., geb. 25. 11. 1837 in Prag, gest. 17. 11. 1900 in München, Dirigent und Musikschriftsteller; einer der Intimen Wagners und Liszts.

Porpora, Nicolai, geb. 19. 8. 1686 in Neapel, gest. 1767 daselbst. Berühmter Gesanglehrer und Komponist (80 Opern, Oratorien u. a.), Kapellmeister, Lehrer Haydns.

Porta, Costanzo, gest. 1601 in Padua. Bedeutender Kontrapunktist und Kirchenkomponist des 16. Jahrhunderts.

Portmann, Joh. Gottl., geb. 4. 12. 1739 in Darmstadt, gest. 27. 9. 1798 daselbst. Sänger, Theoretiker.

Portugal, Marcos Antonio (P. da Fonseca), geb. 24. 3. 1762 in Lissabon, gest. 7. 2. 1830 in Rio de Janeiro. Bedeut. Opernkomponist Portugals. War auch auf dem Gebiet kirchl. Komposition tätig.

Posse, Wilhelm, s. T. d. G.

Pothier, Dom. Josef, geb. 7. 12. 1835 in Bouzemont bei St. Dié. Musikhistoriker.

Pott, Aug., geb. 7. 11. 1806 in Nordheim, gest. 27. 8. 1883 in Graz. Violinvirtuos, Komponist für sein Instrument.

Pott, Therese, s. T. d. G.

Potter, Cyprian, geb. 1792 in London, gest. 26. 9. 1871 daselbst. Komponist und Pianist.

Pottgießer, Karl, geb. 8. 8. 1861 in Dortmund, lebt in München. Schrieb Opern („Heimkehr" Köln 1903), Orchesterwerke, Kammermusik (Streichquartette), Chorwerke mit und ohne Orchester u. a.

Pougin, Arthur (Pseud. Pol Dax), geb. 6. 8. 1834 in Châteauroux. Musikschriftsteller, Kapellmeister, Violinist.

Praeger, Alois Heinr., geb. 23. 12. 1783 in Amsterdam, gest. 4. 8. 1854 in Magdeburg. Violin- und Guitarrevirtuos, Komponist und Musikdirektor. Sein Sohn:

Praeger, Ferd. Christ. Wilh., geb. 12. 1. 1815 in Leipzig, gest. 1. 9. 1891 in London. Violoncell- und Klavierspieler, Komponist und Schriftsteller.

Praetorius, Hieronymus, geb. 1560 in Hamburg, gest. 1629 daselbst. Organist und Komponist kirchlicher Vokalwerke u. Sein Sohn:

Praetorius, Jakob, geb. 1580 in Erfurt, gest. 21. 10. 1651. Organist in Hamburg, ebenfalls Vokalkomponist.

Praetorius, Michael, geb. 15. 2. 1571 in Kreuzberg (Thüringen), gest. 15. 2. 1621 in Wolfenbüttel. Hochbedeutender Musikschriftsteller und Komponist. Kapellmeister.

Pratt, Silos, geb. 4. 8. 1846 in Addison, lebt in New York. Namhafter amerikanischer Komponist. Schrieb Opern u. a.

Pregi, Marcella, s. T. d. G.

Preindl, Josef, geb. 30. 1. 1756 in Marbach a. d. Donau, gest. 26. 10. 1823 in Wien. Kapellmeister, Komponist. Schrieb auch eine Kompositionslehre.

Preitz, Franz, geb. 12. 8. 1856 in Zerbst. Musikdirektor und Kantor an der Hof- und Stiftskirche und Dirigent des Oratorienvereins daselbst. Orgelvirtuos. Komponierte Gesangwerke u. a.

Pressel, Gust. Ad., Dr., geb. 11. 6. 1827 in Tübingen, gest. 30. 7. 1890 in Berlin. Komponist von Opern und Liedern. Musikschriftsteller.

Prévost, Eugène Prosper, geb. 23. 8. 1809 in Paris, gest. 30. 8. 1872 in New-Orleans. Komponist, Kapellmeister. (Opern, Messen, Oratorien u. a.)

Prevosti, Franceschina, s. T. d. G.

Preyer, Gottfr., geb. 15. 5. 1807 in Hausbrunn (Oesterreich), gest. 9. 5. 1901 94 Jahre alt, als pensionierter Hof- und Domkapellmeister von St. Stephan in Wien. Komponierte ein Oratorium „Noah", Messen, Hymnen, Lieder 2c.

Prill, Emil, s. T. d. G.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

P

…ill, Karl, ſ. T. d. G.

…ill, Paul, ſ. T. d. G.

…int, Wolfgang Kaspar, geb. 10. 10. …641 in Waldthurn (Pfalz), geſt. 13. 10. …717 in Sorau als Kantor. Theoretiker und Muſikſchriftſteller.

…och, Heinr., geb. 22. 7. 1809 in Böhmiſch-Leipa, geſt. 18. 12. 1878 in Wien. Kapellmeiſter, Liederkomponiſt u. Geſanglehrer.

…ocházka, Rudolf Frhr. v., geb. 23. 2. 1864 in Prag, lebt dort als Stadthaltereiſekretär. Komponiſt u. Muſikſchriftſteller. Schrieb Opern, 1 Symphonie, viele Lieder, Konzertſtücke für Pianoforte, Chöre, Kammermuſik u. a., Biographie von Robert Franz ꝛc. und kürzere Aufſätze. Veröffentlichte auch Gedichte.

…rokſch, Joſ., geb. 4. 8. 1794 in Reichenberg (Böhmen), geſt. 20. 12. 1864 in Prag als Vorſtand einer Muſikſchule. Klavierpädagoge, Komponiſt. Veröffentlichte auch Studienwerke für Klavier ꝛc.

…romberger, Joh., geb. 15. 9. 1810 in Wien, geſt. 1890 daſelbſt. Pianiſt. Komponierte Ouvertüren für Orcheſter, Sonaten und Salonſtücke für Klavier.

…rout, Ebenezer, geb. 1. 3. 1835 in Oundle (Northamptonſhire). Komponiſt und Theoretiker. Lehrer der Harmonie und Kompoſition an der Royal Academie of music. Kritiker.

…ruckner, Dionys, Profeſſor, geb. 12. 5. 1834 in München, geſt. 11. 12. 1896 in Heidelberg. Kgl. Württ. Hofpianiſt (Liſztſchüler). War von 1859—96 Lehrer am Konſervatorium in Stuttgart.

…rudent, Emile, geb. 3. 4. 1817 in Angoulême, geſt. 14. 5. 1863. Pianiſt und Lehrer in Paris. Schrieb Salonſtücke und eine „Konzertſymphonie“ für Klavier und Orcheſter ꝛc.

Prüfer, Arthur, Dr., geb. 7. 7. 1860 in Leipzig. Privatdozent a. d. Univerſität Leipzig. Muſikſchriftſteller (Wagnerianer).

Prume, François, geb. 3. 6. 1816 in Stavelot (Belgien), geſt. 14. 7. 1849 in Lüttich. Violinvirtuos, Lehrer am Konſervatorium in Lüttich. Schrieb Violinſachen.

Prumier, Antoine, geb 2. 7. 1794 in Paris, geſt. 20. 1. 1868 daſelbſt. Harfenvirtuos, Lehrer am Konſervatorium. Schrieb Harfenkompoſitionen. S. Sohn:

Prumier, Ange Konrad, geb. 1821, geſt. 3. 4. 1884 in Paris. Harfeniſt der komiſchen, ſpäter der großen Oper. Lehrer am Konſervatorium. Schrieb Studien und andere Stücke für die Harfe.

Ptolemäos, Claudius, lebte im 2. Jahrhundert v. Chr. in Alexandria. Schrieb unter anderem ein Werk über die Muſik (3 Bände), welches wichtige Aufſchlüſſe über die Theorie der Alten gibt.

Puccini, Giacomo, ſ. T. d. G.

Puchalski, Wladimir, geb. 2. 4. 1848 in Minsk, Direktor des Konſervatoriums in Kiew. Komponiſt.

Puchat, Max, ſ. T. d. G.

Pucitta, Vincenzo, geb. 1778 in Civitavecchia, geſt. 20. 12. 1861 in Mailand. Schrieb über 30 Opern.

Pugnani, Gaetano, geb. 1727 in Turin, geſt. 1803 daſelbſt. Violinvirtuos. Komponierte Opern, Violinkonzerte, Violinſonaten u. a. m.

Pugni, Ceſare, geb. 1805 in Mailand, geſt. 26. 1. 1870 in Petersburg. Komponierte Opern, Ballette, Trios u. ſ. w.

Pugno, Raoul, ſ. T. d. G.

Pulvermacher, Benno, ſ. T. d. G.

Purcell, Heinr., geb. um 1658 in London, geſt. 21. 11. 1695 daſelbſt, war einer der bedeutendſten engl. Komponiſten. Schrieb Opern, Kirchenwerke von Bedeutung u. a. m.

Q

Quadri, Domenicho, geb. 1801 in Vicenza, geſt. 29. 4. 1843 in Mailand. Bedeutender Theoretiker und Lehrer.

Quadrio, Franceſco Saverio, geb. 1. 12. 1695 in Ponte (Veltlin), geſt. 11. 11. 1756 in Mailand, Muſikſchriftſteller.

Quagliati, Paolo, geb. Anfangs des 17. Jahrhunderts. Komponiſt. Schrieb „Carro di fedeltà d'amore“ (1611), eines der älteſten Muſikdramen.

Quandt, Chriſt. Friedr., geb. 17. 9. 1766 in Herrnhut (Sachſen), geſt. 30. 1. 1806 in Niesky bei Görlitz. Muſikſchriftſteller.

Quantz, Joh. Joach., geb. 30. 1. 1697 in Oberſcheden (Hann.), geſt. 12. 7. 1773 in Potsdam. Kgl. preuß. Kammermuſikdirektor und Hofkomponiſt, Flötenvirtuos, Lehrer Friedrich des Großen. Komponierte viele Werke für die Flöte.

Quarenghi, Guglielmo, geb. 22. 10. 1826 in Caſalmaggiore, geſt. 4. 2. 1882 in Mailand als Domkapellmeiſter und Profeſſor für Celloſpiel am Konſervatorium daſelbſt. Komponiſt, Celliſt.

Queiſſer, Karl Traugott, geb. 11. 1. 1800 in Döbeln bei Grimma, geſt. 12. 6. 1846 in Leipzig. Poſaunenvirtuos. Spielte als erſter die Poſaune im Konzert als Soloinſtrument.

Quinault, Philippe, geb. 1635 in Paris, geſt. 26. 11. 1688 daſelbſt. Librettodichter Lullys.

Quinault, Jean Baptiſte Maurice, geſt. 1774 in Gien. Sänger, Schauſpieler und dramatiſcher Komponiſt. Seine Schweſter:

Quinault, Marie Anne, war 1709 Sängerin an der Großen Oper, ſpäter an der Comédie française.

R

Raabe, Peter, geb. 1872 in Frankfurt a. O., Theaterkapellmeiſter in Amſterdam, 1903 Dirigent des Kaimorcheſters in München, jetzt Hofkapellmeiſter in Weimar. Betätigte ſich gelegentlich auch muſikſchriftſtelleriſch.

Raabe-Burg, Emmy, ſ. T. d. G.

Raaff, Anton, geb. 1714 in Holzem bei

Bonn, gest. 27. 5. 1797 in München. Berühmter Tenorist.

Rabl, Walter, geb. 30. 11. 1873 in Wien, Theaterkapellmeister, Musikhistoriker und Komponist. Schrieb Opern, Orchesterwerke, Kammermusik u. a.

Rachmaninoff, Sergius, s. T. d. G.

Radecke, Robert, Prof., geb. 31. 10. 1830 zu Dittmannsdorf (Kreis Waldenburg, Schlesien), gest. 21. 6. 1911 in Wernigerode, entfaltete nach Beendigung seiner Studien am Leipziger Konservatorium eine rege Tätigkeit als Violinist, Pianist, Organist und Komponist; war von 1871—87 Kapellmeister am Kgl. Theater in Berlin, dann Direktor des Sternschen Konservatoriums, und schließlich von 1892 bis 1907 Direktor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik und Senatsmitglied der Akademie. Eine Symphonie, zwei Ouvertüren, viele volkstümliche Lieder u. a. machten R. auch als Komponisten bekannt.

Radecke, Rudolf, geb. 6. 9. 1829 in Dittmannsdorf, gest. 15. 4. 1893 in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Dirigent verschied. Vereine, Komponist v. Liedern, Chören 2c.

Radecki, Karl von, geb. 8. 3. 1842 in Wohlersdorf (Livland), gest. 12. 10. 1885 in Davos. Komponierte Kammermusik, Lieder, Klaviersachen u. s. w. War Direktor der Musikschule in Karlsruhe.

Radoux, Jean Theod., geb. 9. 11. 1835 in Lüttich, ist Direktor des Konservatoriums daselbst. Komponierte Opern, symph. Dichtungen, Chorwerke 2c.

Raff, Joachim, geb. 27. 5. 1822 in Lachen am Zürichersee, gest. 25. 6. 1882 in Frankfurt a. M. Hervorragender Komponist (10 Symphonien, Opern, Orchestersuiten, Ouvertüren, Chorwerke u. s. w.), Musikschriftsteller, Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M.

Raida, Charles Alex, geb. 4. 10. 1850 in Paris. Kapellmeister. Schrieb Opern, Operetten, Musik zu Lustspielen und Balletten.

Raif, Oskar, geb. 31. 7. 1847 im Haag, gest. August 1899 in Berlin, ausgezeichneter Pianist u. Klavierpädagoge, Lehrer an der Kgl. Hochschule in Berlin.

Raimondi, Ignatio, geb. 1773 in Neapel, gest. 1802. Violinvirtuos und Komponist (Violinkonzerte, Quartette 2c.).

Raimondi, Pietro, geb. 20. 12. 1786 in Rom, gest. 30. 10. 1853 daselbst. Komponist u. gelehrter Kontrapunktist. Schrieb 62 Opern, 21 Ballette und viele kirchliche Werke. Als Kuriosum sei eine von Raimondi gesetzte 64stimmige Fuge für 16 vierstimmige Chöre erwähnt.

Rains, Léon, s. T. d. G.

Raman, Lina, geb. 24. 6. 1833 in Mainstockheim bei Würzburg, lebt jetzt in München als Musikschriftstellerin. Pianistin, Klavierlehrerin. Errichtete in Glückstadt 1858 das erste Klavierlehrerinnenseminar in Deutschland. Schrieb viel über Musik und [illegible] (Lisztbiographie.)

Ramann, Bruno, geb. 17. 4. 1832 in [illegible]furt, gest. 1897 in Dresden als Gesang- und Klavierlehrer. Komponierte [illegible] Chöre, Klavierstücke u. a. Musikschriftsteller.

Rameau, Jean Philippe, geb. 25. 9. [illegible] in Dijon, gest. 12. 9. 1764 in [illegible] Organist, bedeutender Komponist [illegible] Theoretiker. Schrieb gegen 30 Opern, viele Klavierstücke u. a.

Randegger, Alberto, geb. 13. 4. 183[illegible] [illegible] Triest. Gesanglehrer und Komponist (Opern 2c.), Dirigent. Gesang-[illegible] an der Royal Academy of music [illegible] London.

Randhartinger, Bened., geb. 27. 7. 1[illegible] in Ruprechtshofen (Oesterr.), gest. [illegible] 1894 in Wien. K. K. Hofkapellmeister a. D. Komponist von Messen, [illegible] Symphonien 2c.

Rappoldi, Eduard, geb. 21. 2. 1839 in Wien, gest. 1902 in Dresden, ausgezeichneter Violinist und Lehrer des Geigenspiels am Dresdener Konservatorium (auch Hofkonzertmeister), war 1871 bis 1877 Lehrer an der Kgl. Hochschule und Mitglied des Joachimquartetts [illegible] Berlin.

Rappoldi-Kahrer, Laura, s. T. d. G.

Rastrelli, Vincenzo, geb. 1760 in [illegible], gest. 20. 3. 1839 in Dresden als Komponist der Hofkapelle. Gesanglehrer. Sein Sohn:

Rastrelli, Giuseppe, geb. 13. 4. 1799 [illegible] Dresden, gest. 14. 11. 1842 daselbst. Hofkapellmeister. Schrieb Opern, [illegible], Motetten u. s. w.

Ratez, Emile Pierre, geb. 5. 11. 1851 [illegible] Besançon, Lehrer am Konservatorium [illegible] Lille. Komponist (Opern, Kammermusik, Sonaten 2c.).

Rath, Felix von, geb. 17. 6. 1866 in Köln, gest. 25. 8. 1905 in München, Pianist, Schüler von Max Pauer und Reinecke, machte sich als Komponist mit einem Klavierkonzert und Charakterstücken bekannt.

Ratzenberger, Theodor, geb. 14. 4. 18[illegible] in Großbreitenbach (Thür.), gest. 8. [illegible] 1879 in Wiesbaden. Pianist (Lisztschüler). Komponierte einige Klavierstücke und Lieder.

Rauchenecker, Georg, geb. 8. 3. 1844 [illegible] München, gest. 17. 7. 1906 in Elberfeld als Direktor einer von ihm gegründeten Musikschule. Violinist, Kapellmeister und Komponist mehrerer Opern, Kantaten, einer Symphonie, eines Violinkonzertes und anderer Werke.

Rauzzini, Veneziano, geb. 1747 in Rom, gest. 8. 4. 1810 in Bath. Berühmter Tenorist und Gesangslehrer in London. Komponierte Opern, Kammermusikwerke 2c.

Ravina, Jean Henri, geb. 20. 5. 181[illegible]

R

Bordeaux, lebt in Paris. Pianist und Komponist von Salonstücken und Etüden für Klavier.

ymond, George Marie, geb. 1769 in Chambéry, gest. 24. 4. 1839 daselbst. Musikschriftsteller.

bel, Jean Ferry, geb. 1669 in Paris, gest. 1747 daselbst. Violinist und Komponist (Violinsonaten 2c.). Sein Sohn:

bel, François, geb. 19. 6. 1701 in Paris, gest. 7. 11. 1775. Generalinspektor der Oper. Schrieb Opern, Kantaten usw.

ber, Napoléon Henri, geb. 28. 10. 1807 in Mülhausen i. E., gest. 24. 11. 1880 in Paris. Hervorragender französischer Komponist. Lehrer am Konservatorium in Paris, Theoretiker.

bicek, Josef, geb. 7. 2. 1844 in Prag, gest. 24. 3. 1904 in Berlin, Violinist, Schüler des Prager Konservatoriums, Konzertmeister an verschiedenen Theatern, wandte sich 1881 der Kapellmeisterlaufbahn zu, wirkte als solcher in Warschau, Budapest, Wiesbaden am Theater und übernahm 1897 die Direktion des Berliner Philharmonischen Orchesters. Trat mit einer Symphonie in H-moll kompositorisch hervor.

ebikow, Wlad., geb. 1867 in Krasnogarsk (Sibirien), Dirigent in Kischinew, komponierte zahlreiche Klavierstücke.

ebling, Gustav, Professor, geb. 10. 7. 1821 in Barby, gest. 9. 1. 1902 in Magdeburg, Kgl. Musikdirektor, machte sich um das Musikleben seines Wirkungskreises als Chordirigent und Lehrer verdient. Komponierte Motetten, Psalmen, Cello-Klaviersonaten u. a.

eckendorf, Alois, geb. 10. 6. 1841 in Trebitsch (Mähren), seit 1877 Lehrer für Klavierspiel, Harmonie- u. Kompositionslehre am Konservatorium in Leipzig. Gab Klavierkompositionen, Lieder u. s. w. heraus. Starb 1911 in Leipzig.

ée, Anton, geb. 5. 10. 1820 in Aarhus (Jütland), gest. 20. 12. 1886 in Kopenhagen, wo er als Pianist, Klavierlehrer und Musikreferent tätig war. Komponist von Klavierstücken.

ée, Louis und Susanne, ein Künstlerpaar, das mit seinen ausgezeichneten Vorträgen auf zwei Flügeln bei Konzertreisen Erfolge erzielte. Beide leben in Wien. Louis Rée, schrieb eine Anzahl graziöser Klavierstücke 2c.

eger, Max, s. T. d. G.

egis, Johannes, belgischer Kontrapunktist im 15. Jahrhundert.

ehbaum, Theobald, geb. 7. 8. 1835 in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Violinist und Musikschriftsteller. Schrieb mehrere Opern 2c., deren Texte er selbst verfaßte. Gab Unterrichtswerke für Violine heraus.

ehberg, Willy, geb. 2. 9. 1863 in Morges (Schweiz); ausgezeichneter Pianist, zur Zeit (1911) als Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. tätig. Veröffentlichte Klavierkompositionen, 1 Cellosonate op. 10; bearbeitete Klavierunterrichtswerke (Pischna) 2c.

Rehfeld, Fabian, s. T. d. G.

Reicha, Anton, geb. 27. 2. 1770 in Prag, gest. 28. 5. 1836 in Paris als Professor der Kompositionslehre am Konservatorium daselbst. Bedeutender Theoretiker und Komponist. Schrieb Opern, Symphonien, Streichquartette u. a.

Reichardt, Joh. Fr., geb. 25. 11. 1752 in Königsberg, gest. 27. 6. 1814 in Giebichenstein bei Halle. Komponist und Musikschriftsteller. Komponierte Opern, Singspiele, Oratorien, Symphonien, Lieder u. a. Seine Tochter:

Reichardt, Louise, geb. 1778 in Berlin, gest. 17. 11. 1826 in Hamburg. Gesangslehrerin und Liederkomponistin.

Reichardt, Gust., geb. 13. 11. 1797 in Schmarsow (Pommern), gest. 18. 10. 1884 in Berlin. Musiklehrer und Vokalkomponist, u. a. des Liedes: „Was ist des Deutschen Vaterland".

Reichel, Adolf Heinr. Joh., geb. 1816 in Tursznitz (Westpreußen), gest. 5. 3. 1896 als Musikdirektor in Bern. Komponist und Klavierlehrer. (Kammermusik, Klavierkonzerte, eine Messe u. a.)

Reichel, Fr. Karl, geb. 27. 1. 1838 in Ober-Oberwitz, gest. 29. 12. 1889 als Organist, Dirigent und Musiklehrer in Dresden. Komponist von Männerchören, Motetten, Streichquartetten u. a.

Reicher-Kindermann, Hedwig, geb. 15. 7. 1853 in München, gest. 2. 6. 1883 in Triest. Bedeutende dramatische Sängerin, war eine vorzügliche Brünhilde, Waltraute, Leonore (Fidelio) u. s. w.

Reichmann, Th., geb. 18. 3. 1849 in Rostock, gest. 1903 am Bodensee, hervorragender Baritonist (Wagnersänger).

Reimann, Ignaz, geb. 27. 12. 1820 in Albendorf (Glatz), gest. 17. 6. 1885 als Hauptlehrer u. Chorregent in Rengersdorf. Fleißiger Kirchenkomponist. Sein Sohn:

Reimann, Heinrich, Prof. Dr., geb. 14. 3. 1850 zu Rengersdorf in Schlesien, gest. 25. 5. 1906 in Berlin, wo er seit 1887 als Kritiker, Orgelvirtuose, Organist an der Kaiser-Wilhelms-Gedächtniskirche, Bibliothekar der Kgl. Bibliothek, Musikschriftsteller, Lehrer für Orgelspiel und Theorie, Herausgeber älterer deutscher Volkslieder, Komponist von Orgelwerken (op. 8, 10, 12) vielseitig tätig war. Seine Biographien von Brahms und Schumann fanden weite Verbreitung.

Reimers, Paul, s. T. d. G.

Reinecke, Karl, Prof. Dr., geb. 23. 6. 1824 in Altona, gest. 10. 3. 1910 in Leipzig, Pianist, Dirigent und Komponist, wirkte in Kopenhagen, Köln, Barmen, Breslau, bis er sich 1860 dauernd in Leipzig niederließ, 35 Jahre lang die Stellung des Gewandhauskapellmeisters inne hatte u.

R

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

40 Jahre lang seine Lehrkraft dem Konservatorium widmete. Als Mozartspieler genoß R. besonderes Ansehen; seine Dirigententätigkeit folgte der Tradition Mendelssohns; auch in seinem ergiebigen kompositorischen Schaffen, welches sich auf alle Gebiete erstreckte, blieb er den Sternen seiner Jugend, Mendelssohn und Schumann, getreu. Schriftstellerisch trat R. mit der Abhandlung „Zur Wiedererweckung der Mozartschen Klavierkonzerte", „Beethovens Sonaten", als Mitarbeiter des „Goldenen Buches der Musik" 2c. hervor.

Reinel, Albin, geb. 1831 in Böhmen, lebt in Budapest. Klarinettenvirtuos. Komponierte für die Klarinette.

Reinhold, Hugo, geb. 3. 3. 1854 in Wien, lebt daselbst. Komponierte Orchester-, Kammermusikwerke, Klavierstücke u. a.

Reinken, Joh. Adam, geb. 27. 4. 1623 in Deventer, gest. 24. 11. 1722 in Hamburg. Berühmter Organist. Komponist von Orgelstücken 2c.

Reinl, Josefine, s. T. d. G.

Reinthaler, Karl Martin, Prof., Komponist, geb. 13. 10. 1822 in Erfurt, gest. 13. 2. 1896 in Bremen, wo er als städtischer Musikdirektor, Domorganist, Dirigent und Gesangslehrer wirkte. Komponierte Opern, ein Oratorium, Chorwerke 2c.

Reisenauer, Alfred, geb. 1. 11. 1863 in Königsberg, gest. 3. 10. 1907 während einer Konzertreise in Libau, war einer der allerbedeutendsten aus der Schule Liszts hervorgegangenen Pianisten. Er veröffentlichte einige Hefte Lieder.

Reiser, August, geb. 19. 1. 1840 in Gammertingen, gest. 22. 10. 1904 in Haigerloch. Von 1880—1886 Redakteur der „Neuen Musikzeitung" (Stuttgart). Komponierte Männerchöre, Lieder u. a.

Reiß, Karl Heinr. Ad., geb. 24. 4. 1829 in Frankfurt a. M., gest. 1888 in Wiesbaden als Hofkapellmeister. Komponist der Oper „Otto der Schütz" und anderer Werke.

Reissiger, Karl Gottl., geb. 31. 1. 1798 in Belzig bei Wittenberg, gest. 7. 11. 1859 als Hofkapellmeister in Dresden. Komponist, schrieb mehrere Opern, Ouvertüren, Symphonien, Chorwerke, Kammermusik, Lieder u. a.

Reißmann, August, Dr., geb. 14. 11. 1825 in Frankenstein (Sachsen), gest. 1. 12. 1908 in Berlin. Bekannter Musikschriftsteller und Lexikograph. Betätigte sich auf den verschiedensten Gebieten der Komposition.

Reiter, Ernst, geb. 1814 in Wertheim (Baden), gest. 14. 7. 1875 als Musikdirektor in Basel. Komponierte eine Oper, Oratorium, Lieder, Streichquartette u. a.

Reiter, Josef, geb. 19. 1. 1862 in Braunau, Dirigent des Mozarteums in Salzburg; schrieb mehrere Opern („Der Bundschuh", „Der Totentanz"), Orchester- und Chorwerke, Streichquartette und -Quintette, Klaviersachen u. a.

Rellstab, Joh. Karl Friedr., geb. [illegible] 1759 in Berlin, gest. 19. 8. 1813 daselbst. Musikschriftsteller, Kritiker, Komponist. Sein Sohn:

Rellstab, Ludwig, geb. 13. 4. 1799 in Berlin, gest. 28. 11. 1860 daselbst. Kritiker und Romanschriftsteller. Musikreferent der Vossischen Zeitung 2c. Veröffentlichte selbständige Werke aus dem Gebiet der Musikgeschichte.

Rembt, Joh. Ernst, geb. 1749 in Suhl, gest. 26. 2. 1810 daselbst. Orgelvirtuos und Komponist für die Orgel.

Reményi, Eduard, geb. 1830 in Heves (Ungarn), gest. 1898 in New York. Bedeutender Violinvirtuos.

Remmert, Martha, s. T. d. G.

Rémusat, Jean, geb. 11. 5. 1815 in Bordeaux, gest. 1. 9. 1880 in Shanghai. Flötenvirtuos u. Komponist für sein Instrument.

Renard, Marie, s. T. d. G.

Rendano, Alfonso, geb. 5. 4. 1853 in Carolei bei Cosenza. Gilt als einer der besten Pianisten Italiens.

Renner, Josef, geb. 25. 4. 1832 in Schmatzhausen bei Landshut (Bayern), gest. 11. 8. 1895 als Musikdirektor in Regensburg. Gründer des nach ihm benannten Madrigalquartetts, welches erfolgreiche Konzertreisen in Deutschland machte. Renner gab eine Madrigalensammlung heraus.

Reszké, Edouard de, s. T. d. G.

Reszké, Jean de, s. T. d. G.

Reubke, Jul., geb. 23. 3. 1834 in Hausneindorf (Quedlinburg), gest. 3. 6. 1858 in Pillnitz bei Dresden. Pianist und Komponist, Lisztschüler.

Reubke, Otto, s. T. d. G.

Reuß, August, geb. 6. 3. 1871 in Liliendorf, Komponist, Schüler von Thuille, lebt in München. Schrieb die Oper „Herzog Philipps Brautfahrt" Graz 1909, Orchesterwerke („Johannisnacht" op. 19, Vorspiel zu Hofmannsthal „Der Tor und der Tod"), Kammermusikwerke (Streichquartette), Lieder u. a.

Reuß, Eduard, geb. 1851 in New York, gest. 18. 2. 1911 in Dresden, wo er seit 1899 als sehr geschätzter Lehrer am Kgl. Konservatorium tätig war. Pianist, Schüler Liszts. Veröffentlichte eine „Liszt-Biographie", schrieb eine Broschüre zur Würdigung der Lisztschen Lieder und mancherlei Aufsätze für musikalische Fachzeitschriften.

Reuß, Heinrich XXIV., Prinz von Reuß-Köstritz, geb. 8. 12. 1855 in Trebschen bei Züllichau, ist Komponist von Symphonien, Streichquartetten, Quintetten, Sonaten, kirchlichen Werken u. v. a.

Reuß-Belce, Luise, s. T. d. G.

Reuter, Florizel von, s. T. d. G.

Reyer, Ernest, geb. 1. 12. 1823 in Marseille, gest. 15. 1. 1909 in Lavandou. Bemerkenswerter franz. Opernkomponist („La statue", „Sigurd", „Salambo").

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Schrieb außerdem Kantaten, eine Symphonieode „Le Selam“, Lieder. Seine gesammelten Aufsätze erschienen 1875 als „Notes de musique“.

znicek, N. E. von, s. T. d. G.

heinberger, Josef, geb. 17. 3. 1839 in Vaduz (Fürstentum Liechtenstein), gest. 25. 11. 1901 in München, Komponist und Lehrer der Münchener Musikschule, schrieb Opern, Chorballaden, Symphonien, Orgel-, Kirchen- und Kammermusik und war einer der letzten Vertreter der alten, in strengen Formen sich bewegenden Richtung.

icci, Luigi, geb. 8. 6. 1805 in Neapel, gest. 31. 12. 1859 in Prag. Opern- und Liederkomponist. Theaterdirektor. Sein Bruder:

icci, Federigo, geb. 1809 in Neapel, gest. 10. 12. 1877 in Conegliano. Komponierte ebenfalls Opern, auch einige Messen u. a.

iccius, Aug. Ferd., geb. 26. 2. 1819 in Bernstadt, gest. 4. 7. 1886 in Karlsbad. Kapellmeister an den Stadttheatern in Leipzig und Hamburg. Musikreferent und Gesangslehrer. Komponist von Ouvertüren, Zwischenaktsmusiken, Männerchören, Liedern u. a.

iccius, Karl, geb. 26. 7. 1830 in Bernstadt, geb. 8. 7. 1893 in Dresden. Violinist, Chordirektor und Kapellmeister, komponierte Bühnenwerke, Lieder, Klavierstücke u. a.

ichards, Brinley, geb. 1819 in Carmarthen (Wales), gest. 4. 5. 1885 in London. Pianist und Komponist von Salonstücken für Klavier 2c.

ichter, Ernst Leop., geb. 15. 11. 1805 in Thiergarten bei Ohlau, gest. 24. 4. 1876 als Seminarmusiklehrer in Steinau a. O. Komponierte kirchliche und weltliche Vokalwerke, Lieder, Orgelstücke, Symphonien und auch eine komische Oper.

ichter, Ernst Friedr., Professor, geb. 24. 10. 1808 in Großschönau (Lausitz), gest. 9. 4. 1879. Bedeutender Theoretiker und Schriftsteller, Kantor der Thomasschule und Lehrer am Konservatorium in Leipzig, Komponist. Sein Sohn:

Richter, Alfred, geb. 1. 4. 1846 in Leipzig, lebt in London. War Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Komponierte Lieder, Chöre, Opern mit selbstgedichteten Texten 2c. Veröffentlichte theoretische Schriften.

Richter, Hans, s. T. d. G.

Richter, Karl, geb. 14. 1. 1819 in Frankfurt, lebte in Braunschweig, gest. daselbst 28. 5. 1885. Musiklehrer und Komponist. (Klavierstücke, Chöre, Lieder.) Bearbeitungen.

Riedel, Karl, Prof. Dr., geb. 6. 10. 1827 in Cronenberg (Elberfeld), gest. 3. 6. 1888 in Leipzig. Dirigent. Gründete den Riedelschen Gesangverein, mit welchem er die Werke alter Meister (Bach, Schütz 2c.) musterhaft aufführte. Bearbeitete alte Werke von Schulz, Frank u. a. Komponierte selbst nur wenige Lieder und Chöre.

Riedel, Herm., s. T. d. G.

Riedel, Fürchtegott Ernst Aug., geb. 22. 5. 1855 in Chemnitz. Kantor und Kirchenmusikdirektor in Plauen im Vogtland. Komponierte Lieder, Klaviersachen, ein Oratorium 2c.

Riehl, Wilh. Heinr. v., Dr., geb. 6. 5. 1823 in Biebrich a. Rh., gest. 14. 11. 1897 in München. Musikschriftsteller. Riehl hielt an der Münchner Universität Vorträge über Musikgeschichte.

Riem, Wilh. Fr., Dr., geb. 17. 2. 1779 in Cölleda (Thüringen), gest. 20. 4. 1857 in Bremen. Musikdirektor. Organist in Bremen. Komponierte Kammermusik-, viele Gesangs- und Klavierwerke 2c.

Riemann, Hugo, s. T. d. G.

Riemenschneider, Georg, geb. 1. 4. 1848 in Stralsund, lebt in Breslau als Dirigent der Konzertkapelle. Orgelspieler, Kapellmeister. Komponierte Opern, verschiedene Orchesterwerke 2c.

Rieschbieter, Wilh., Prof., geb. 1834 in Braunschweig, gest. 10. 2. 1910 in Dresden. Violinist, Theoretiker, Lehrer der Harmonie und des Kontrapunkts am Konservatorium daselbst. Komponist von Vokal- und Instrumentalsachen. Verfasser theoretischer Schriften.

Ries, Ferd., geb. 29. 11. 1784 in Bonn, gest. 13. 1. 1838 in Frankfurt als Dirigent des Cäcilienvereins. Klavierschüler Beethovens, komponierte Orchesterwerke, Opern, Oratorien u. a. Sein Bruder:

Ries, Hubert, geb. 1. 4. 1802 in Bonn, gest. 15. 9. 1886 in Berlin. Violinist, Kgl. Konzertmeister, Komponist für Violine. Sein jüngster Sohn:

Ries, Franz, geb. 7. 4. 1846 in Berlin, lebt daselbst. Violinist. Komponierte Streichquartette, Quintette, eine Ouvertüre, Violinsuiten, Lieder u. a.

Rietsch, Heinr., geb. 22. 9. 1860 in Falkenau (Böhmen), Professor für Musikwissenschaft an der Universität in Prag. Musikschriftsteller („Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“ u. a.). Komponierte Orchesterserenaden, 1 Streichquartett, eine Fantasie für 2 Klaviere, und andere Instrumentalsachen.

Rietz, Jul., Dr., geb. 28. 12. 1812 in Berlin, gest. 12. 9. 1877 in Dresden. Violoncellist, Hofkapellmeister in Dresden und Leiter des dortigen Konservatoriums. Komponierte Symphonien, Ouvertüren, Opern, Messen u. a.

Riga, François, geb. 21. 1. 1831 in Lüttich, gest. 18. 1. 1892 in Schaerbeck bei Brüssel. Komponist von Vokal- und Instrumentalwerken.

Riga, Georges, Violoncellvirtuos, gest. 28. 1. 1897 in Lüttich.

Righini, Vincenco, geb. 22. 1. 1756

R

in Bologna, gest. 19. 8. 1812 daselbst. Komponist und Sänger, Gesanglehrer, Hofkapellmeister in Berlin.

Rimbault, Edward Francis, Dr., geb. 13. 6. 1816 in London, gest. 26. 9. 1876 daselbst. Bedeutender Musikhistoriker, Organist. Komponierte auch.

Rimsky-Korsakow, Nikolaus, geb. 6. 3. 1844 in Tichwin (Rußland), gest. 22. 6. 1908 in Petersburg, hervorragender russischer Komponist, Anhänger der Richtung Berlioz-Liszt, schrieb mehrere Opern („Schneewittchen" 1882, „Die Zarenbraut" 1899 u. a.), drei Symphonien, symph. Dichtungen („Antar", „Scheherazade"), Ouvertüren, Kammermusikwerke, Klavierstücke, ein Lehrbuch der Harmonie und vieles Andere.

Rinck, Johann Christian Heinrich, Dr., geb. 18. 2. 1770 in Elgersburg bei Gotha, gest. 7. 8. 1846 in Darmstadt als Hoforganist. Komponist und Orgelvirtuos. Veröffentlichte viele Orgelkompositionen, eine Orgelschule, Choralbücher, Vokalwerke ꝛc.

Rinck, Rud. Gustav, geb. 1832, gest. 24. 12. 1899 zu St. Jean de Luz, wirkte als angesehener Pianist und Komponist in Bordeaux, schrieb Bühnenwerke, Kammermusik, Klavierstücke u. a.

Rinuccini, Ottavio, gest. 1623, war der Textverfasser der ersten Opern („Dafne", „Euridice", letztere aufgeführt am 6. 10. 1600 in Florenz).

Ripfel, Karl, geb. 1799 in Mannheim, gest. 8. 3. 1876 in Frankfurt a. M. Violoncellvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Risler, Eduard, s. T. d. G.

Ritter, Alex., geb. 27./15. 6. 1833 in Narva (Rußland), gest. 12. 4. 1896 in München. Violinist u. Komponist. Opern: „Der faule Hans", „Wem die Krone". Orchesterwerke, Streichquartette, Orgel- und Klavierstücke ꝛc.

Ritter, Aug. Gottfr., geb. 25. 8. 1811 in Erfurt, gest. 27. 8. 1885 als Domorganist ꝛc. in Magdeburg. Orgelvirtuos und Komponist. Schrieb eine „Geschichte des Orgelspiels", „Kunst des Orgelspiels", Orgelsonaten, 1 Symphonie, Kammermusikwerke, Chöre ꝛc.

Ritter, Fréderic Louis, Dr., geb. 1834 in Straßburg, gest. 22. 7. 1891 in Antwerpen. Dirigent, Musiklehrer in Poughkeepsie (New York). Schrieb eine Musikgeschichte. Komponist (Symphonien, Ouvertüren ꝛc.).

Ritter, Hermann, s. T. d. G.

Ritter, Josef, s. T. d. G.

Ritter, Theodor, geb. 5. 4. 1841 in Paris, gest. 6. 4. 1886 daselbst. Pianist und Komponist (Lisztschüler).

Robberechts, André, geb. 13. 12. 1797 in Brüssel, gest. 23. 5. 1860. Violinist, Lehrer von de Beriot.

Rochlitz, Joh. Fr., geb. 12. 2. 1769 in Leipzig, gest. 16. 12. 1842 daselbst. Musikschriftsteller. Gründete 1798 die „Leipziger Allgemeine Musikzeitung", die er bis 1818 redigierte und an der er bis 1835 Mitarbeiter war. Wies nach mehrjähriger scharfer Polemik auf Beethovens Bedeutung hin.

Roda, Ferd. von, geb. 1815 in Rudolstadt, gest. 26. 4. 1876 in Krivitz. Komponist, Universitätsmusikdirektor in Rostock.

Rode, Theodor, geb. 30. 5. 1821 in Potsdam, gest. 12. 12. 1883 in Berlin. Musiklehrer, Chordirektor, Musikschriftsteller für Musikzeitschriften ꝛc., Komponist (Sonaten, Motetten, Militärmusik).

Rode, Pierre, geb. 26. 2. 1774 in Bordeaux, gest. 25. 11. 1830 daselbst. Violinvirtuos, Violinprofessor am Konservatorium in Paris, Komponist für sein Instrument.

Rodewald, Carl Jos., geb. 11. 3. 1735 in Seitsch (Schlesien), gest. 11. 6. 1809 in Hanau. Violinspieler, Kapellmeister, Komponist.

Rodolphe, Jean Josef, geb. 14. 10. 1730 in Straßburg, gest. 18. 8. 1812 in Paris. Hornvirtuos und Komponist (Opern, Hornkonzerte ꝛc.).

Roeder, Georg Vincent, geb. 1780 in Rammungen (Niederfranken), gest. 30. 12. 1848 in Altötting. Kirchenkomponist.

Roeder, Martin, geb. 7. 4. 1851 in Berlin, gest. 9. 6. 1895 in Boston. Kapellmeister, Komponist, Gesanglehrer, Musikschriftsteller.

Roeger-Soldat, Marie, s. T. d. G.

Roehr, Hugo, s. T. d. G.

Roehr-Brajnin, Sophie, s. T. d. G.

Röntgen, Engelbert, geb. 30. 9. 1829 in Deventer (Holl.), gest. 12. 12. 1893 als Konzertmeister des Gewandhausorchesters in Leipzig. Violinist, vorzüglicher Quartettspieler. Sein Sohn:

Röntgen, Julius, s. T. d. G.

Roger, Gustav, geb. 1815 bei Paris, gest. 12. 9. 1879 daselbst. Berühmter Operntenorist, später Gesanglehrer am Konservatorium in Paris.

Rohde, Ed., geb. 1828 in Halle, gest. 25. 3. 1888 in Berlin als Organist u. Chorleiter an der Sophienkirche und Gesanglehrer. Kgl. Musikdirektor. Schrieb Motetten, Chöre, Lieder, Klavierstücke ꝛc.

Rolla, Alessandro, geb. 22. 4. 1757 in Pavia, gest. 15. 9. 1841 in Mailand. Berühmter Violinist und Bratschist. Lehrer Paganinis. Schrieb Kompositionen für Violine und Viola ꝛc. Sein Sohn:

Rolla, Antonio, geb. 1791 in Parma, gest. 19. 5. 1837 in Dresden. Violinvirtuos. Konzertmeister an der Königl. Kapelle in Dresden. Violinkompositionen.

Rolle, Joh. Heinr., geb. 23. 12. 1718 in Quedlinburg, gest. 29. 12. 1785 in Magdeburg, wo er Organist und städtischer Musikdirektor war. Kirchenkomponist.

Rollfuß, Bernhard, Prof., geb. 21. …

R

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

...837 in Göritzheim (Sachsen), gest. ...904 in Dresden als Direktor der ...ach ihm benannten Musikschule. Veröffentlichte instruktive und Salonmusik für Klavier.

...omberg, Gerh. Heinr., geb. 8. 8. 1745 in Münster, gest. 14. 11. 1819 daselbst. Berühmter Klarinettist, Musikdirektor. Sein Sohn:

...omberg, Andr. Jacob, Dr., geb. 27. 4. 1767 in Vechta b. Münster, gest. 10. 11. 1821 in Gotha. Violinvirtuos und Komponist (Opern, Symphonien, Violinkonzerte u. s. w.). Hofkapellmeister in Gotha. Musik zu „Schillers Glocke".

...omberg, Bernh., geb. 12. 11. 1767 in Dinklage (Oldenburg), gest. 13. 8. 1841 in Hamburg. Berühmter Violoncellist, Lehrer am Konservatorium in Paris, Hofkapellmeister in Berlin. Komponierte Cellowerke u. a.

...onconi, Domenico, geb. 11. 7. 1772 in Lendinara (Lombardei), gest. 13. 4. 1839 in Mailand. Verdienstvoller Gesanglehrer, Tenorist. Gesangunterrichtswerke.

...ooy, Anton van, s. T. d. G.

...oparts, J. Guy, geb. 15. 6. 1864 in Quingamp, Konzertdirigent und Direktor des Konservatoriums in Nancy. Schrieb Opern, Orchesterwerke, Kammermusik u. a.

...ore, Crispiano de, geb. 1516 in Mecheln, gest. 1565 in Parma als Kapellmeister. Berühmter Komponist der altvenezianischen Schule (Madrigale, Motetten 2c.).

...orich, Karl, geb. 27. 2. 1869 in Nürnberg, Lehrer für Komposition und Kontrapunkt an der großherzoglichen Musikschule in Weimar. Komponist von Orchesterwerken, Klavierstücken, Liedern u. s. w.

...ose, Carl (Carlo Rosa), geb. 21. 3. 1842 in Hamburg, gest. 13. 4. 1889 in Paris. Violinist, Konzertmeister in Hamburg, Opernunternehmer.

...osé, Arnold, s. T. d. G.

...osellen, Henri, geb. 13. 10. 1811 in Paris, gest. 18. 3. 1876 daselbst. Salonkomponist und Pianist.

...osenhain, Jakob, geb. 2. 12. 1813 in Mannheim, gest. 21. 3. 1894 in Baden-Baden. Komponist und Pianist.

...osenthal, Moritz, s. T. d. G.

...ossaro, Carlo, geb. 1828 in Crescentino bei Vercelli, gest. 7. 2. 1878 in Turin. Pianist und Komponist von Klavierstücken 2c.

...ossi, Luigi Felice, geb. 27. 7. 1805 in Brandizzo, gest. 20. 6. 1863 in Turin. Kapellmeister, Kirchenkomponist, Musikschriftsteller.

...ossi, Lauro, geb. 20. 2. 1812 in Macerata, gest. 6. 5. 1885 in Cremona. Namhafter italienisch. Opernkomponist, Operndirektor, Direktor des Konservatoriums in Mailand und Neapel.

...ossi, Giovanni, geb. 5. 8. 1828 in Borgo San Dormino bei Parma, gest. 30. 3. 1886 in Parma. Komponist (Opern, Symphonien, Messen u. s. w.), Hoforganist, Direktor des Konservatoriums in Parma.

Rossi, Marcello, geb. 16. 10. 1862 in Wien, gest. 4. 6. 1897 in Bellagio (Comersee). Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Rossini, Gioachimo Antonio, geb. 29. 2. 1792 in Pesaro, gest. 31. 11. 1868 in Passy bei Paris. Bedeutender Komponist, schrieb etwa 40 Opern und außerdem viele andere Werke („Stabat mater"). „Barbier von Sevilla" und „Tell" sind seine beliebtesten Opern.

Roth, Philipp, geb. 25. 10. 1853 in Tarnowitz (Oberschlesien). Violoncellist und Komponist für sein Instrument. Gab einen „Führer durch die Celloliteratur", eine Celloschule 2c. heraus. Sein Bruder:

Roth, Louis, war Operettenkomponist in Wien.

Roth, Bertrand, geb. 12. 2. 1855 in Degersheim (Schweiz), lebt in Dresden. Ausgezeichneter Pianist (Lisztschüler). Klavierkompositionen.

Rothauser, Therese, s. T. d. G.

Rothmühl, Nikolaus, s. T. d. G.

Rottenberg, Ludwig, Dr., s. T. d. G.

Rotter, Ludwig, geb. 6. 9. 1810 in Wien, gest. 5. 4. 1895 als Hofkapellmeister a. D. daselbst. Komponist (kirchliche Vokalwerke, Orgel- und Klavierstücke 2c.).

Rottmanner, Ed., geb. 2. 9. 1809 in München, gest. 4. 5. 1843 als Domorganist in Speyer. Kirchenkomponist.

Rouget de l'Isle, Josef, geb. 10. 3. 1760 in Lons le Saunier, gest. 27. 6. 1836 in Choisy-le-Roi bei Paris. Dichter und Komponist der Marseillaise. Komponierte Schlachtgesänge, Hymnen, Romanzen u. a.

Rousseau, Jean Jaques, geb. 28. 6. 1712 in Genf, gest. 3. 7. 1778 in Ermenonville bei Paris. Berühmter französischer Philosoph, war auch Komponist und Musikschriftsteller.

Roussier, Pierre Josef, Abbé, geb. 1716 in Marseille, gest. 1790 als Kanonikus in Escouis (Normandie). Musikschriftsteller, Theoretiker.

Rovelli, Pietro, geb. 6. 2. 1793 in Bergamo, gest. 8. 9. 1838 daselbst. Violinist. Schrieb Violinetüden 2c. (Neuausgabe von E. Singer.)

Rovetta, Giovanni, gest. 1668 als Kapellmeister an San Marco in Venedig. Komponist (Madrigale, Motetten 2c.).

Rozkosny, Jos. Rich., geb. 21. 9. 1833 in Prag. Pianist und Komponist. Schrieb mehrere Opern, Messen, Ouvertüren 2c.

Rubenson, Albert, geb. 1826 in Stockholm, Direktor des Konservatoriums der kgl. musikal. Akademie daselbst. Komponierte Symphonien, Suiten, 1 Operette, Lieder u. s. w.

Rubini, Giov. Batt., geb. 7. 4. 1795 in Romano (Bergamo), gest. 2. 3.

R

1854 auf seinem Schloß daselbst. Berühmter Sänger.

Rubinstein, Anton, geb. 28. 11. 1830 in Wechwotynetz (Rußl.), gest. 20. 11. 1894 in Villa Peterhof bei Petersburg. Einer der bedeutendsten Klaviervirtuosen und Komponisten der Neuzeit. Direktor des Konservatoriums in Petersburg. Schriftsteller. Sein Bruder:

Rubinstein, Nicolaus, geb. 1835 in Moskau, gest. 23. 3. 1881 in Paris. Geschätzter Pianofortevirtuos und Komponist. Direktor des Konservatoriums in Moskau. Dirigent.

Rubinstein, Josef, geb. 8. 2. 1847 in Staro-Constantinow (Rußl.), gest. 15. 9. 1884 in Luzern. Pianist (Lisztschüler), Komponist. Bearbeitete den Klavierauszug von Wagners „Parsifal" rc.

Rudersdorff, Jos., geb. 1788 in Amsterdam, gest. 1866 in Königsberg als Konzertmeister. Violinvirtuos und Dirigent. Seine Tochter:

Rudersdorff, Hermine, geb. 12. 12. 1822 in Iwanowski, gest. 26. 2. 1882 in Boston. Bedeutende Sängerin, Gesanglehrerin.

Rudorff, Ernst, s. T. d. G.

Rübner, Kornelius, geb. 26. 11. 1853 in Kopenhagen, lebt als Musikdirektor in Karlsruhe. Pianist und Komponist.

Rückauf, Anton, geb. 13. 3. 1855 in Prag, gest. 19. 9. 1903 auf Schloß Alt-Erlaa (Oesterreich), Pianist, Komponist von Liedern, Klavierstücken, einer Oper („Die Rosenthalerin" Dresden 1897) u. a.

Rückbeil-Hiller, Emma, s. T. d. G.

Rüfer, Philipp Bartholomé, s. T. d. G.

Ruegger, Elsa, s. T. d. G.

Rühl, Fr. Wilhelm, geb. 7. 2. 1817 in Hanau, gest. 6. 11. 1874 in Frankfurt. Klavier- und Gesanglehrer. Gründer des Rühlschen Gesangvereins in Frankfurt.

Rühlmann, Jul., geb. 28. 2. 1816 in Dresden, gest. 27. 10. 1877 daselbst. Tenorposaunist des Hoforchesters. Lehrer für Klavier und Musikgeschichte am Konservatorium in Dresden. Musikschriftsteller („Geschichte der Bogeninstrumente").

Rünger, Julius, s. T. d. G.

Rüsche-Endorf, Cäcilie, s. T. d. G.

Ruggeri, Giov. Martino, lebte Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts. Venezianischer Komponist (Opern, Instrumentalstücke).

Rummel, Christ., geb. 1787 in Brichsenstadt (Bayern), gest. 12. 2. 1849 in Wiesbaden. Pianist und Klarinettist, Hofkapellmeister in Wiesbaden. Komponist für Blasinstrumente.

Rummel, Joseph, geb. 1818 in Wiesbaden, gest. 25. 3. 1880 in London. Pianist und Komponist von Klavierwerken.

Rummel, Franz, geb. 11. 1. 1853 in London, gest. 2. 5. 1901 in Berlin, namhafter Pianist.

Rung, Henrik, geb. 3. 3. 1807 in Kopenhagen, gest. 1871 daselbst. Chordirektor der Oper und Ber... dirigent. Komponist von Liedern, Sch... spielmusiken rc.

Runge, Paul, geb. 2. 1. 1848 in Heinz...fels (Posen), lebt in Kolmar i. E. ...forscher. „Die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift und die Liederhandschrift ... Donaueschingen" u. a.

Rungenhagen, Carl Fr., geb. 27. 9. 17.. in Berlin, gest. 21. 12. 1851 daselbst. Direktor der Singakademie in Berlin. Komponierte Oratorien, Opern, Symphonien, gegen 1000 Lieder u. a.

Rust, Fr. Wilhelm, geb. 1739 bei Dessau, gest. 1796 daselbst. War ursprünglich Jurist. Violinvirtuose und Komponist für sein Instrument. Sein Sohn:

Rust, Wilh. Karl, geb. 29. 4. 1787, gest. 18. 4. 1855. Organist. Komponist ... Orgel- und Klavierwerke.

Rust, Wilh., Professor Dr. (Enkel des Fr. Wilh.), geb. 15. 8. 1822 in Dessau, gest. 2. 5. 1892 als Kantor der Thomasschule und Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Komponist geistlicher und weltlicher Chöre und Lieder.

Ruthardt, Adolf, geb. 9. 2. 1849 in Stuttgart. Pianist, Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Musikschriftsteller und Komponist.

Ruthardt, Julius, s. T. d. G.

Ryba, Jakob Johann, geb. 26. 10. 176. in Przestitz (Böhmen), gest. 1815 in Roczmittal. Kirchenkomponist. Schrieb auch Opern, Orchester- und Kammermusikwerke und vieles andere.

S

Sabbatini, Galeazzo, geb. in Pesaro um 1600. Kapellmeister und Komponist.

Sabbatini, Luigi Antonio, geb. 1739 in Albano bei Rom, gest. 1809 in Padua. Theoretiker und Kapellmeister.

Sacchi, Giovenale, geb. 1726 in Mailand, gest. 1789 daselbst. Musikschriftsteller.

Sacchini, Antonio Maria Gasparo, geb. 23. 7. 1734 in Pozzuoli bei Neapel, gest. 8. 10. 1786 in Paris. Berühmter Opernkomponist der neapolitanischen Schule. Schrieb auch Kirchenmusik.

Sachs, Hans, geb. 5. 11. 1494 in Nürnberg, gest. 19. 1. 1576 daselbst. Der bedeutendste und fruchtbarste Meistersänger, den R. Wagner in seinen „Meistersingern" dauernd verherrlicht hat.

Sachs, Melchior Ernst, geb. 28. 2. 184. in Mittelsinn (Bayern). Komponist und Lehrer der Harmonie an der kgl. Musikschule in München.

Safonoff, Wassily von, s. T. d. G.

Saenger-Sethe, Irma, s. T. d. G.

Sahla, Richard, geb. 17. 9. 1855 in Graz. Hofkapellmeister in Bückeburg. Violinist und Komponist.

Saint-Amans, Louis Josef, geb. 26. ... 1749 in Marseille, gest. 1820 in Paris. Komponierte 24 Opern und Ballette.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

)ratorien, Kammermusik und schrieb
in Lehrbuch der Harmonie.
int-Georges, Chevalier de, geb. 1745
n Guadeloupe, gest. 1799 in Paris.
Violinvirtuos und Komponist für sein
Instrument.
int-Lubin, Léon de, geb. 5. 7. 1805
n Turin, gest. 13. 2. 1850 in Berlin.
Violinist und Komponist.
inton, Prosper Ph. Catherine, geb. 5.
3. 1818 in Toulouse, gest. 17. 10. 1890
in London. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument.
int-Saëns, Camille, s. T. d. G.
ıla, Nicola, geb. 1701 bei Benevent, gest.
1800 zu Neapel. Komponist und Theoretiker.
aldoni, Don Baltasar, geb. 4. 1. 1807
in Barcelona. Spanischer Komponist und
Gesanglehrer. Starb 1890.
alieri, Antonio, geb. 19. 8. 1750 in
Legnano, gest. 7. 5. 1825 in Wien.
Produktiver Opernkomponist. Schrieb
auch zahlreiche andere Werke.
alimbeni, Felix, geb. um 1712 in Mailand, gest. 1851 in Laibach. Berühmter
Sopranist (Kastrat).
alinas, Francisco, geb. um 1512 in
Burgos, gest. 1590 in Salamanca.
Spanischer Musikgelehrter.
aloman, Siegfried, geb. 1818 in Tondern, lebte seit 1859 in Petersburg.
Violinist und Komponist (Opern, Ballett,
Lieder, Violinstücke). Starb 1899.
Salomon, Johann Peter, geb. 1745 in
Bonn, gest. 1815 in London. Violinist.
Salomon, Hector, geb. 29. 5. 1838 in
Straßburg, lebt als Kapellmeister an der
Großen Oper in Paris. Komponist.
Salvayre, Gervais Bernard, geb. 24. 6.
1847 in Toulouse, lebt in Paris. Komponist und Dirigent.
Samara, Spiro, geb. 29. 11. 1861 in
Corfu. Erfolgreicher italienischer Opernkomponist. Einige seiner Werke wurden
auch in Deutschland gegeben, „La Biondenetta“ 1906 in Gotha, „Das Fräulein
von Belle-Isle“ 1909 an der komischen
Oper in Berlin.
Sammartini, Giovanbattista, lebte 1704
bis 1774 als Organist und Kirchenkapellmeister in Mailand. War der Lehrer
Glucks. Schrieb viele Instrumentalwerke,
die als Vorläufer der Haydnschen gelten.
24 Symphonien, Triosonaten und vieles
Andere, auch 2 Opern.
Samuel, Adolphe, geb. 11. 7. 1824 in
Lüttich, gest. 1898 in Gent als Direktor
des Konservatoriums. Musiktheoretiker
und Komponist (5 Symphonien u. andere
Orchesterwerke, mehrere Opern, Chöre
zu Schauspielen u. a.)
Sanctis, Cesare de, geb. 1830 in Albano
bei Rom. Professor des Kontrapunktes
am Liceo musicale in Rom. Komponist.
Sandberger, Adolf, s. T. d. G.
Sanderson, Lillian, s. T. d. G.
Sandow, Eugen, s. T. d. G.
Sandow-Herms, Adelina, s. T. d. G.
Sandt, Max van de, geb. 18. 10. 1863 in
Rotterdam. Pianist, Schüler Liszts.
Sapellnikoff, Wassilij, s. T. d. G.
Sarasate, Pablo de, geb. 14. 3. 1844 in
Pamplona, gest. 21. 9. 1908 in Biarritz,
der gefeierte spanische Violinvirtuose,
hielt vom Wunderkind bis zum greisen
Meister mit seinen wenigen Repertoirstücken bei entzückendem Wohllaut des
Tones, unfehlbarer und elegantester
Technik der Reproduktion alle Welt im
Bann. Von seinen Kompositionen haben
sich die „Zigeunerweisen“ behauptet;
was S. sonst schrieb, ist zu gehaltloser
Prägung.
Saro, J. Heinr., geb. 4. 1. 1827 in Jessen
(Provinz Sachsen), gest. 27. 11. 1891 in
Berlin. Vortrefflicher Militärmusikdirektor.
Sarti, Giuseppe, geb. 28. 12. 1729 in
Faenza, gest. 28. 7. 1802 in Berlin.
Namhafter Opernkomponist und Kontrapunktiker, Lehrer Cherubinis.
Satter, Gustav, geb. 12. 2. 1832 in Wien.
Klaviervirtuos und Komponist.
Sattler, Heinr., geb. 3. 4. 1811 in Quedlinburg, gest. 17. 10. 1891 in Braunschweig. Theoretiker und Komponist.
Sauer, Emil, s. T. d. G.
Sauret, Emile, s. T. d. G.
Sauzai, Eugéne, geb. 14. 7. 1809 in Paris. Violinist und Komponist.
Savard, Marie Gabriel Aug., geb. 21. 8.
1814 in Paris, gest. 1881 daselbst. Musiktheoretiker.
Sax, Adolphe, geb. 1814 in Dinant an der
Maas, gest. 1894 in Paris. Erfinderischer Instrumentenmacher.
Scacchi, Marco, geb. gegen Ende des
16. Jahrhunderts in Rom, starb in
hohem Alter um 1680. Kontrapunktist der
römischen Schule.
Scaria, Emil, geb. 18. 9. 1838 in Graz,
gest. 22. 7. 1886 in Blasewitz b. Dresden. Gefeierter Bühnensänger. Ausgezeichneter Gurnemanz in Wagners Parsifal, Hagen im Ring der Nibelungen.
Wirkte 1876—84 bei den Bayreuther
Festspielen mit.
Scarlatti, Alessandro, geb. 1659 in Trapani (Sizilien), gest. 1725 in Neapel.
Einer der produktivsten Tondichter Italiens, der Begründer der berühmten
neapolitanischen Schule. Schrieb über
100 Opern, 200 Messen, Psalmen 2c.,
400 Kantaten, Passionen u. v. a.
Scarlatti, Domenico, Sohn des vorigen,
geb. 1685 (oder 1683) zu Neapel, gest.
1757 daselbst oder in Madrid. Galt
seiner Zeit als der größte Klaviervirtuos
und Komponist für dieses Instrument.
Neuerdings gaben Bülow, Köhler, Tausig
u. a. viele seiner immer noch konzertfähigen Klavierstücke heraus.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

S

Schaab, Robert, geb. 28. 2. 1817 in Rötha bei Leipzig, gest. 18. 8. 1887 daselbst. Musikschriftsteller und Komponist.

Schachner, Rudolph Joseph, geb. 31. 12. 1821 in München, gest. 15. 8. 1896 in Reichenhall. Pianist und Komponist von Klavierstücken, Konzerten und anderem.

Schad, Joseph, geb. 6. 3. 1812 in Steinach (Bayern), gest. 4. 7. 1879 in Bordeaux. Pianist und Komponist.

Schäffer, Julius, Prof. Dr., geb. 28. 12. 1823 in Krewesc bei Osterburg (Altmark), gest. 10. 2. 1902 in Breslau, seit 1860 daselbst Dozent, Universitätsmusikdirektor und Dirigent der Singakademie. Veröffentlichte Chöre und Choralbücher; trat schriftstellerisch zugunsten der Franzschen Händel- und Bachbearbeitungen gegen Chrysander auf den Plan.

Schalk, Franz, s. T. d. G.

Schalk, Josef, Prof. am Wiener Konservatorium, geb. 1856, gest. 1900 in Wien. Pianist. Verdienstvoller Arrangeur Brucknerscher Symphonien für Klavier zu 4 Händen.

Scharf, Moritz, geb. 18. 1. 1838 in Pirna, wo er lebt. Komponist. Schrieb vornehmlich Lieder und Männerchöre.

Scharwenka, Philipp, s. T. d. G.

Scharwenka, Xaver, s. T. d. G.

Schauensee, Franz Jos. Leonti Meyer v., geb. 10. 8. 1720 in Luzern, gest. gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Komponist.

Schauseil, Wally, s. T. d. G.

Scheibe, Johann Adolf, geb. 1708 in Leipzig, gest. 1776 in Kopenhagen. Kgl. dänischer Hofkapellmeister, Theoretiker und Komponist.

Scheidemann, Heinrich, geb. um 1596, gest. 1663. Bedeutender Organist, tätig an der Katharinenkirche in Hamburg.

Scheidemantel, Karl, s. T. d. G.

Scheidt, Samuel, geb. 1587 in Halle a. S., gest. 1654 daselbst. War seiner Zeit berühmter Orgelvirtuos und ist Begründer des neueren Orgelstiles.

Schein, Joh. Hermann, geb. 1586 in Grünhain in Sachsen, gest. 1630 in Leipzig. Thomaskantor daselbst, Vorgänger Bachs. Schrieb viele Vokalkompositionen.

Scheinpflug, Paul, s. T. d. G.

Schelble, Joh. Nep., geb. 1789 in Hüfingen im Schwarzwald, gest. 1837 in Frankfurt a. M. Gründer und langjähriger Dirigent des Cäcilienvereins (gemischter Chor) daselbst.

Schelper, Otto, Kammersänger geb. 10. 4. 1844 in Rostock, gest. 9. 1. 1906 in Leipzig als ausgezeichnetes, Gesang und Darstellung charaktervoll vereinigendes Mitglied des Stadttheaters, vorbildlich als Alberich, den er noch unter Wagners Leitung studiert und gesungen hatte.

Schenk, Johann, geb. 30. 11. 1761 (nach anderen Angaben 1753) in Wiener-Neustadt, gest. 29. 12. 1836 in Wien. Komponist einst sehr beliebter [illegible] („Der Dorfbarbier" u. a.) und son[illegible] Werke. Schenk ist Beethovens Le[illegible] in der Komposition gewesen.

Scherres-Friedenthal, Flora, s. T. d. G.

Scherzer, Otto, geb. 1821 in An[illegible], gest. 23. 2. 1886 in Stuttgart. [illegible]komponist, Violinist und Organist. [illegible]versitätsmusikdirektor in Tübingen. [illegible] seiner Pensionierung ernannte ih[illegible] Universität zum Dr. phil. hon. c.

Schetky, Christoph, geb. 1740 in D[illegible]stadt, gest. 1773 in Edinburg. [illegible] Gab mehrere Kompositionen für Str[illegible]instrumente heraus.

Scheuten, Heinr., s. T. d. G.

Schicht, Joh. Gottfried, geb. 29. 9. [illegible] in Reichenau bei Zittau, gest. 16. 2. [illegible] in Leipzig. Geschätzter Kirchenk[illegible] Musikdirektor und Kantor an der Thom[illegible]schule. Gründete die Leipziger Sing[illegible]akademie.

Schick, Margarete Luise, geb. 26. 4. 17[illegible] in Mainz, gest. 29. 4. 1809 in Ber[illegible]. Berühmte Sängerin, besonders [illegible] in Gluckschen Partien.

Schiedermayer, Josef Bernhard, 1779 [illegible] 1840, war Domorganist in Lin[illegible], [illegible] Messen und andere Kirchenmusik, [illegible]nien, Orgelstücke, eine katholische „[illegible]lehre" u. a.

Schilling, Gustav, geb. 3. 11. 18[illegible] [illegible] Schwiegerhausen bei Hannover, [illegible] März 1881 in Nebraska. Musikschrift[illegible]steller.

Schillings, Max, s. T. d. G.

Schimon, Adolf, geb. 29. 2. 1820 in [illegible], gest. 21. 6. 1887 in Leipzig. Gesang[illegible]lehrer, Pianist und Komponist.

Schindelmeißer, Ludwig, geb. 8. 12. [illegible] in Königsberg, gest. 20. 3. 1864 in Da[illegible]stadt. Theaterkapellmeister und Kompon[illegible].

Schindler, Anton, geb. 1796 in Medl[illegible] Neustadt in Mähren, gest. 1864 in Boden[illegible]heim bei Frankfurt. Kapellmeister. [illegible] Biograph und treue Freund Beethovens.

Schira, Francesco, geb. 19. 9. 1815 [illegible] Malta, gest. Oktober 1883 in London. Kapellmeister, Opernkomponist, ange[illegible]sehener Gesanglehrer.

Schläger, Hans, geb. 5. 12. 1820 in [illegible]kirchen (Oberösterreich), gest. 17. 5. [illegible] in Salzburg. Dirigent und Kom[illegible].

Schläger, Toni, geb. 4. 5. 1859 in [illegible], gest. 30. 8. 1910 in Tirnitz, bedeut[illegible] dramatische Bühnensängerin (Sopr[illegible]) langjähriges Mitglied der Wiener [illegible]oper.

Schlar, Josef, s. T. d. G.

Schletterer, Hans Michel, Dr. phil., geb. 29. 5. 1824 in Ansbach, gest. 4. 6. [illegible] in Augsburg. Chordirigent, Kompo[illegible] und Schriftsteller.

Schlösser, Louis, geb. 17. 11. 1800 [illegible] Darmstadt, gest. 17. 11. 1886 daselbst. Violinist, später Hofkapellmstr. in Darmstadt. Komponierte Opern u. a. [illegible]

S

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Schlösser, Adolf (Sohn d. vor.), geb. am 1. 2. 1830 in Darmstadt. Pianist, Professor an der Royal Academy of Music in London. Gab einige Kammermusikwerke heraus.

Schlottmann, Louis, geb. 12. 11. 1826 in Berlin, gest. 13. 6. 1905 ebenda. Pianist, Musikdirektor und Komponist.

Schmedes, Erik, s. T. d. G.

Schmid, Anton, geb. 30. 1. 1787 in Pihl bei Leipa (Böhmen), gest. 3. 7. 1857 in Wien. Musikschriftsteller.

Schmidt, Gustav, geb. 1. 9. 1816 in Weimar, gest. 11. 2. 1882 in Darmstadt. Dirigent und Opernkomponist.

Schmid, Josef, geb. 30. 8. 1868 in München, wirkt dort als Domorganist und Chordirigent. Komponierte eine Oper „Die Schildbürger", Messen, ein 16stimmiges Crucifixus, Orgelstücke, Lieder u. a.

Schmidt, Felix, s. T. d. G.

Schmidt, Friedrich, geb. 5. 3. 1840 in Hartefeld, wirkt als Domchordirektor u. Redakteur der „Flieg. Blätter für kathol. Kirchenmusik" in Münster i. W.; schrieb Kirchenmusik, Orgelstücke und didaktische Abhandlungen.

Schmitt, Aloys, 1788—1866, wirkte als Pianist und Klavierlehrer in Frankfurt a. M. Schrieb Opern, Oratorien, Orchesterwerke, Klavierkonzerte, vor allem eine große Anzahl Klavierunterrichtssachen.

Schmitt, Jak. geb. 2. 11. 1803 in Obernburg (Bayern), gest. Juni 1858 in Hamburg (Bruder des vorigen), Pianist, gesuchter Lehrer und Komponist zahlreicher Klavierwerke ꝛc.

Schmitt, Georg Aloys (Sohn von Aloys Schmitt), geb. 2. 2. 1827 in Hannover, gest. 16. 10. 1902 in Dresden. Pianist, Hofkapellmeister in Schwerin, komponierte Opern- und Klavierwerke.

Schmitt, Hans, Professor, geb. 14. 1. 1835 in Koben (Ungarn), gest. Januar 1907 in Wien, von 1872—1902 verdienstvoll als Lehrer am Konservatorium daselbst wirkend. Schrieb neben andern eine Anzahl nützlicher Unterrichtswerke für Klavier, sowie eine Abhandlung „das Pedal des Klaviers" u. a.

Schmitz, Eugen, Dr. geb. 12. 7. 1882 in Neuburg a. D., lebt in München-Starnberg. Musikschriftsteller. Mitarbeiter an den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern". Schrieb eine Biographie Hugo Wolfs (Reclam), bearbeitete die Neuausgabe von Naumanns „Illustr. Musikgeschichte" (Stuttgart, Spemann) und vieles andere.

Schmölzer, Jakob Ed., geb. 9. 3. 1812 in Graz, gest. 9. 1. 1886 daselbst. Liederkomponist.

Schnabel, Josef Ignaz, geb. 24. 5. 1767 in Naumburg a. Queis (Schlesien), gest. 16. 6. 1831 in Breslau. Universitätsmusikdirektor ꝛc., Opernkomponist.

Schnabel, Karl (Neffe des vorigen), geb. 2. 11. 1809 in Breslau, gest. 12. 5. 1881 daselbst. Pianist und Komponist.

Schnabel, Artur, s. T. d. G.

Schnabel-Behr, Therese, s. T. d. G.

Schnéevoigt, Georg, s. T. d. G.

Schneider, Georg Abraham, geb. 19. 4. 1770 in Darmstadt, gest. 19. 1. 1839 in Berlin. Hofkapellmeister daselbst, Musikmeister der Garderegimenter. Produktiver Komponist.

Schneider, Joh. Christian Friedrich, Dr., geb. 3. 1. 1786 in Altwaltersdorf bei Zittau, gest. 23. 11. 1853 in Dessau. Tüchtiger Komponist und Lehrer von Weltruf. Schrieb viele Oratorien („Das Weltgericht"), Kantaten, Symphonien, Klavierwerke u. a.

Schneider, Johann Gottlob (Bruder des vorigen), geb. 28. 10. 1789 in Altgersdorf, gest. 13. 4. 1864 in Dresden. Orgelvirtuos, Komponist und Lehrer.

Schneider, Johann Julius, geb. 6. 7. 1805 in Berlin, gest. 3. 4. 1885 daselbst. Geachteter Pianist, Organist, Lehrer und Komponist.

Schnirlin, Ossip, s. T. d. G.

Schnitzer, Germaine, s. T. d. G.

Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, geb. 2. 7. 1836 in München, gest. 21. 6. 1865 in Dresden. Bedeutender Bühnentenor, einer der besten Wagnersänger (Erster Tristan).

Schnorr von Carolsfeld Malvine, 1824 bis 1904, Gattin des vorigen, bedeutende dramatische Sängerin, war neben ihrem Gatten bei der Erstaufführung des „Tristan", München 1865, die Isolde.

Schnyder von Wartensee, Xaver, geb. 16. 4. 1786 in Luzern, gest. 27. 8. 1868 in Frankfurt a. M. Geschätzter Musiklehrer, Schriftsteller und Komponist.

Schoberlechner, Franz, geb. 21. 7. 1797 zu Wien, gest. 7. 1. 1843 in Berlin. Klaviervirtuose und Komponist, vorwiegend für sein Instrument.

Schönberg, Arnold, s. T. d. G.

Schörg, Franz, s. T. d. G.

Scholander, Sven, s. T. d. G.

Scholtz, Adolf, geb. 1823, gest. 1884 in Breslau. Trompetenvirtuose.

Scholtz, Hermann, geb. 9. 6. 1845 in Breslau, lebt in Dresden. Pianist, kgl. sächs. Kammervirtuos. Komponist.

Scholz, Bernh., s. T. d. G.

Schondorf, Johannes, geb. 1833 in Röbel (Mecklenburg), Organist in Güstrow. Schrieb Vokalkompositionen.

Schorg, Franz, s. T. d. G.

Schot, Betsy, s. T. d. G.

Schott, Anton, s. T. d. G.

Schrader, Bruno, geb. 1861 in Schöningen (Braunschweig), Musiklehrer und Musikschriftsteller, Schüler von Liszt und Ernst Naumann. Wirkte an verschiedenen Orten, zuletzt in Stettin. Schrieb eine Biographie von Hector Berlioz (Reclam), veranstaltete eine Neuausgabe von

„Bremers Handlexikon der Musik" (Reclam) u. a. Veröffentlichte Vokalkompositionen.

Schradiek, Henry, s. T. d. G.

Schrattenholz, Leo, s. T. d. G.

Schreck, Gustav, geb. 8. 9. 1849 in Zeulenroda, Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule, Lehrer am kgl. Konservatorium in Leipzig. Komponist.

Schrems, Josef, geb. 5. 10. 1815 in Warmensteinach (Oberpfalz), gest. 25. 10. 1872 in Regensburg. War Domkapellmeister daselbst.

Schreyer, Johannes, geb. 20. 6. 1856 in Possendorf bei Dresden, lebt als Musiklehrer in Dresden. Pianist, Musikschriftsteller.

Schröder, Alwin, s. T. d. G.

Schröder, Hermann, Prof., geb. 28. 7. 1843 in Quedlinburg, gest. 30. 1. 1909 in Berlin, wo er seit 1873 als Lehrer und stellvertretender Direktor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik tätig war. Eine Violinschule, instruktive Kammermusik (Trios op. 12) und anderes machten ihn auch als Tonsetzer bekannt.

Schröder, Karl, s. T. d. G.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, geb. 6. 12. 1804 in Hamburg, gest. 26. 1. 1860 in Koburg. Hervorragende dramatische Sängerin.

Schröder-Hanfstängl, s. T. d. G.

Schroedter, Ernst Rich. Fritz, s. T. d. G.

Schröter, Leonhard, geb. 1540 in Torgau, starb als Kantor in Magdeburg. Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts.

Schröter, Christoph Gottlieb, geb. 1699 in Hohenstein in Sachsen, gest. 1782 in Nordhausen. Organist, Theoretiker und Komponist. Erfinder des Hammerklaviers.

Schubert, Josef, geb. 1757 in Warnsdorf in Böhmen, gest. 1812 in Dresden. Violinist und fruchtbarer Komponist.

Schubert, Ferdinand, geb. 18. 10. 1794 in Lichtenthal bei Wien, gest. 26. 2. 1859 in Wien. War Lehrer und gab kirchliche Kompositionen u. a. heraus.

Schubert, Franz (Peter), geb. 31. 1. 1797 in Wien, Vorstadt Lichtenthal, gest. 19. 11. 1828 in Wien.

Schubert, Franz, geb. 22. 7. 1808 in Dresden, gest. 12. 4. 1878 daselbst. Violinist, war Konzertmeister der kgl. Hofkapelle in Dresden. Gab Kompositionen für sein Instrument heraus.

Schubert, Louis, geb. 27. 1. 1828 in Dessau, gest. 17. 9. 1884 in Dresden Violinist, Komponist und Gesanglehrer.

Schubert, Oskar, s. T. d. G.

Schuberth, Karl, geb. 25. 2. 1811 in Magdeburg, gest. 22. 7. 1863 in Zürich. Violoncellvirtuos. War Hofkapellmeister, Universitätsmusikdirektor ꝛc. in Petersburg. Schrieb Kompositionen für Cello und Kammermusikwerke.

Schubiger, Anselm, geb. 5. 3. 1815 in Uznach (St. Gallen), gest. 14. 3. 1888 zu Kloster Einsiedeln. Priester und Musikschriftsteller.

Schuch, Ernst v., s. T. d. G.

Schuch-Proska, Clementine, s. T. d. G.

Schucht, Jean F., geb. 1832 in Holzthaleben (Thüringen), gest. 30. 3. 1894 in Leipzig. Musiklehrer und Schriftsteller.

Schürer, Johann Georg, 1748 Hofkomponist in Dresden, gest. 16. 2. 1786 daselbst. Hinterließ eine große Anzahl Kompositionen im Manuskript.

Schütt, Eduard, s. T. d. G.

Schütky, Franz Josef, kgl. Kammersänger, geb. 1817 in Kratzau (Böhmen), gest. 9. 6. 1893 in Stuttgart. War von 1854 bis zu seinem Tode als Heldenbariton am Stuttgarter Hoftheater tätig und leistete auch als Konzertsänger Vorzügliches. Komponierte Lieder, Männerchöre, Messen u. a.

Schütt, Eduard, s. T. d. G.

Schütz (Sagittarius), Heinr., geb. 8. 10. 1585 in Köstritz bei Gera, gest. 6. 11. 1672 als Hofkapellmeister in Dresden.

Schütz, Hans, s. T. d. G.

Schulhoff, Julius, Prof., geb. 2. 8. 1825 in Prag, gest. 15. 3. 1898 in Berlin. Einst gefeierter Pianist. Musiklehrer und Komponist von Klavierwerken im eleganten Salonstil.

Schultz, Edwin, geb. 30. 4. 1827 in Danzig, gest. 20. 5. 1907 in Berlin-Tempelhof. Kgl. Musikdirektor, Vereinsdirigent, Gesanglehrer, Komponist von Männerchören, Liedern und einer Reihe instruktiver Klavierwerke.

Schultze, Adolf, geb. 3. 11. 1853 in Schwerin, lebt in Berlin. Pianist, Hofkapellmeister a. D., Komponist und Kunstreferent.

Schultze-Strelitz, Ludw., Prof., geb. 7. 1. 1855 in Stargard, gest. daselbst 20. 3. 1901. Sänger, Gesanglehrer in Berlin. Veröffentlichte eine „Sängerfibel", „Kritische Skizzen über Gesangsmethoden", redigierte die Zeitschrift „Der Kunstgesang".

Schultzen von Asten, Anna, geb. 11. 3. 1848 in Wien, gest. 25. 8. 1903 in Berlin. Lieder- und Oratoriensängerin, Lehrerin an der Hochschule in Berlin.

Schulz, Johann Abraham Peter, geb. 31. 3. 1747 in Lüneburg, gest. 10. 6. 1800 in Schwedt. Komponist und Theoretiker. Unter seinen Kompositionen sind besonders die Lieder im Volkston hervorragend.

Schulz, Johann Philipp Christian, geb. 1. 9. 1773 in Langensalza, gest. 30. 1. 1827 in Leipzig. Komponist und Dirigent, leitete von 1810—27 die Gewandhauskonzerte in Leipzig.

Schulz, Ferdinand, geb. 21. 10. 1821 in Kossar bei Krossen. Musikdirektor, Sänger und Männergesangskomponist. Starb 1897 in Berlin.

Schulz-Beuthen, Heinrich, geb. 19

1838 in Beuthen, lebt als Lehrer am Konservatorium in Dresden. Bemerkenswerter Komponist der modernen Richtung. Schrieb Symphonien, symphonische Dichtungen, Ouvertüren und andere Werke für Gesang, Klavier ꝛc.

Schulz-Schwerin, Karl, geb. 3. 1. 1845 in Schwerin, lebt in Berlin. Großherz. mecklenburgischer Hofpianist. Komponist.

Schulze, Adolf, s. T. d. G.

Schumacher, Paul, geb. 1849, gest. 25. 4. 1891 als Direktor des von ihm gegründeten Konservatoriums in Mainz. Komponist. Schrieb viele Klavierstücke, Lieder, 1 Oper, 1 Violinkonzert, Orchester-, Kammermusik- und Chorwerke ꝛc.

Schumann, Robert, geb. 8. 6. 1810 in Zwickau, gest. 29. 7. 1856 in Endenich bei Bonn. Genialer Tondichter der romantischen Richtung.

Schumann, Klara, die Tochter von Friedr. Wieck, Gattin Robert Schumanns, geb. 13. 9. 1819 in Leipzig, gest. 20. 5. 1896 in Frankfurt a. M. Ausgezeichnete Pianistin. Komponierte Lieder, Klavierstücke u. a.

Schumann, Georg, s. T. d. G.

Schumann-Heink, E., s. T. d. G.

Schunke, Karl, geb. 1801 in Magdeburg, gest. 16. 12. 1839 in Paris. Pianist.

Schunke, Ludwig, geb. 21. 12. 1810 in Kassel, gest. 7. 12. 1834 in Leipzig. Pianist. Gab einige Klavierkompositionen heraus.

Schuppanzigh, Ignaz, geb. 1776 in Wien, gest. 2. 3. 1830 daselbst. Violinist und Dirigent. Primgeiger einer Quartettvereinigung, welche zuerst die Quartette der klassischen Meister, vor allem diejenigen Beethovens zur öffentlichen Aufführung brachte.

Schuppan, Adolf, geb. 5. 6. 1863 in Berlin, lebt dort. Komponist von Kammermusik, Klavierstücken ꝛc.

Schurig, Volkmar Julius Wilhelm, geb. 24. 3. 1822 in Aur (sächs. Erzgebirge), gest. 1899 in Dresden. Kantor a. D. und Komponist von Orgelstücken, kirchlichen Vokalwerken u. a.

Schuster, Bernhard, geb. 26. 3. 1870 in Berlin, war Opernkapellmeister in Magdeburg und Berlin, komponierte 1 Symphonie, 1 Orchestersuite, 1 Oper, Lieder u. a. Ist Gründer und Redakteur der Zeitschrift „Die Musik".

Schuster, Josef, geb. 11. 8. 1748 in Dresden, gest. 24. 7. 1812 daselbst. Kapellmeister und produktiver Komponist von Opern, Oratorien u. a.

Schuster-Wirth, Hermine, s. T. d. G.

Schwab, François Marie Louis, geb. 18. 4. 1829 in Straßburg. Kritiker und Komponist von Opern, Messen, Kantaten u. a.

Schwalm, Oskar, geb. 11. 9. 1856 in Erfurt, lebt in Berlin als Leiter der Filiale der Pianofortefabrik von Jul. Blüthner. Komponist. War eine Zeitlang Musikverleger und Musikreferent.

Schwalm, Robert, Professor, Bruder des vorigen, geb. 6. 12. 1845 in Erfurt. Dirigent in Königsberg, Komponist.

Schwantzer, Hugo, geb. 21. 4. 1829 in Oberglogau, gest. 15. 9. 1886 in Berlin. Organist. Gab einige Kompositionen heraus.

Schwartz, Heinrich, s. T. d. G.

Schwartz, Josef, s. T. d. G.

Schwarz, Rudolf, Dr., geb. 20. 1. 1859 in Berlin. Musikforscher und Schriftsteller, lebt seit 1897 in Leipzig. Kustos der „Bibliothek Peters" und Herausgeber des „Jahrbuches der Bibl. Peters".

Schwarz, Franz, s. T. d. G.

Schwarz, Max, s. T. d. G.

Schwencke, Christian Friedrich Gottlieb, geb. 30. 8. 1767 in Wachenhausen (Harz), gest. 22. 10. 1822 als Kantor und Musikdirektor an der Katharinenkirche in Hamburg. Komponierte Kirchenstücke u. a.

Schwencke, Joh. Friedr., Sohn des vorigen, geb. 30. 4. 1792 in Hamburg, gest. 28. 9. 1852. War ebenfalls daselbst Organist und schrieb hauptsächlich für den praktischen Dienst eines solchen geeignete Orgelstücke ꝛc.

Schwencke, Karl, Bruder des vorigen, geb. 7. 3. 1797 in Hamburg, lebte zuletzt in Nußdorf bei Wien und ist wahrscheinlich um 1870 gestorben. Klaviervirtuos. Komponierte Klavierwerke ꝛc., von denen nur einige im Druck erschienen.

Schwencke, Friedrich Gottl. (Sohn und Schüler von Joh. Friedr. S.), geb. 15. 12. 1823 in Hamburg, gest. 12. 6. 1896 daselbst. Organist und Komponist von Orgelstücken, geistlichen Gesängen u. a. Gab auch die Choralbücher und Choralvorspiele seines Vaters mehrfach neu heraus.

Schytte, Ludwig, Prof., geb. 28. 4. 1850 in Aarhus auf Jütland, gest. 10. 11. 1909 in Berlin, Pianist, Pädagoge, Komponist von Bühnenwerken („Der Mameluk", Wien 1903, „Hero", Kopenhagen 1898), eines Klavierkonzertes und zahlreicher mehr oder weniger gehaltvoller Klavierstücke zu 2 und 4 Händen ꝛc.

Scontrino, Antonio, geb. 17. 5. 1850 in Trapani (Sizilien). Kontrabaßvirtuose, Komponist und Kompositionslehrer am Konservatorium in Florenz. Debütierte 1879 mit seiner Oper „Matelda", und schrieb noch eine Reihe in Italien mit Erfolg gegebener Bühnenwerke, Orchesterkompositionen, Kammermusik, Klaviersachen ꝛc.

Scriabine, Alex. Nikol., geb. 10. 1. 1872 in Moskau, russischer Pianist und Komponist. Schrieb Orchesterwerke, vor allem machten ihm aber seine zahlreichen originellen Klavierkompositionen (Konzerte, Sonaten, Etüden, Präludien u. a.) einen bekannten Namen.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

S

Scudo, Paul, geb. 8. 6. 1806 in Venedig, gest. 14. 10. 1864 in Blois. Musikschriftsteller.

Sebor, Karl, geb. 13. 8. 1843 in Brandeis a. d. Elbe. Kapellmeister und Komponist von Opern, Kammermusik, Klavierstücken, Chören u. a. Starb 17. 5. 1903 in Prag.

Sechter, Simon, geb. 11. 10. 1788 in Friedberg (Böhmen), gest. 10. 9. 1867 als Hoforganist in Wien. Berühmter Lehrer und Theoretiker. Schrieb vornehmlich Kirchenwerke und Orgelstücke.

Sedlmair, Sofie, s. T. d. G.

Seegert (Seger, Seeger), Joseph, geb. 21. 3. 1716 in Repin bei Melnik (Böhmen), gest. 22. 4. 1782 in Prag. Bedeutender Organist. Von seinen Kompositionen erscheinen nur wenige Orgelstücke im Druck.

Seeling, Hans, geb. 1828 in Prag, gest. 26. 5. 1862 daselbst. Pianist und Komponist von Klavierstücken.

Sefčik, Otokar, s. T. d. G.

Seghers, François Jean Baptiste, geb. 17. 1. 1801 in Brüssel, gest. 18. 2. 1881 in Margency bei Paris. Violinist und Dirigent.

Segnitz, Eugen, geb. 5. 3. 1862 in Leipzig, wirkt dort als Musiklehrer, Kritiker und Musikschriftsteller und geschätzter Mitarbeiter erster Fachzeitschriften.

Seibert, Louis, geb. 20. 5. 1833 in Kleeberg bei Wiesbaden, lebt daselbst als Klavierlehrer am Konservatorium. Komponist.

Seidel, Friedrich Ludwig, geb. 1. 6. 1765 in Treuenbrietzen, gest. 5. 5. 1831 in Charlottenburg. War zuletzt Hofkapellmeister in Berlin. Komponierte Opern ꝛc.

Seidl, Anton, geb. 7. 5. 1850 in Pest, gest. 28. 3. 1898 in New York. Ausgez. Dirigent, dem in Bayreuth R. Wagners Unterweisung zu teil wurde.

Seidl, Arthur, Dr. phil., geb. 8. 6. 1863 in München. Musikschriftsteller. Wagnerianer.

Seifert, Uso, geb. 9. 2. 1852 in Römhild (Thüringen). Lehrer am kgl. Konservatorium und Organist in Dresden. Komponist. Verfasser einer verbreiteten Klavierschule.

Seifriz, Max, geb. 9. 10. 1827 in Rottweil, gest. 20. 12. 1885 in Stuttgart als Hofkapellmeister. Violinist und Komponist, Dirigent und Mitverfasser der Singerschen Violinschule.

Seiß, Isidor, Prof., geb. 23. 12. 1840 in Dresden, gest. 25. 9. 1905 in Köln, Pianist, wurde 1875 von Ferd. Hiller an das Kölner Konservatorium engagiert und bewährte sich hier als eine der besten Lehrkräfte für Klavierspiel. Seiß dirigierte auch die Konzerte der „Musikalischen Gesellschaft“, betätigte sich außerdem als Bearbeiter und Herausgeber von Klavierwerken u. trat als Komponist m. einigen Orchester- bzw. Klavierwerken hervor.

Seitz, Fritz, geb. 12. 6. 1848 in Günthersleben bei Gotha, lebt als Hofkonzertmeister in Dessau. Violinist und Komponist.

Sekles, Bernhard, s. T. d. G.

Séjan, Nikolaus, geb. 19. 3. 1745 in Paris, gest. 16. 3. 1819 daselbst. Bedeutender Organist, Komponist.

Seligmann, Hippolyte Prosper, geb. 28. 7. 1817 in Paris, gest. 5. 2. 1882 in Monte Carlo. Cellovirtuose und Komponist für sein Instrument.

Selle, Thomas, geb. 1599 in Zörbig (Sachsen), gest. 1663 in Hamburg als Musikdirektor und Kantor. Kontrapunktist.

Selmer, Johann, geb. 1844 in Christiania. Komponist von Orchester- und Chorwerken, Gesängen mit Orchester- und Klavierbegleitung, Pianofortestücken u. a. Starb Juli 1910 in Venedig.

Sellner, Josef, geb. 1787 in Landau, gest. 1843 in Wien. Ausgezeichneter Oboist. Schrieb eine Schule für sein Instrument u. a.

Sembrich, Marcella, s. T. d. G.

Semet, Theophile Aimé Emile, geb. 6. 9. 1824 in Lille, gest. 15. 4. 1888 in Corbeil bei Paris. Schrieb mehrere Opern.

Senff, Richard, geb. 8. 5. 1858 in [illegible] bei Halle. Leiter des Mozarteums in Darmstadt, Dirigent, Lehrer und Komponist. Lieder, Chorwerke mit und ohne Begleitung.

Senffl (Senfl), Ludwig, geb. 1492 in Basel-Augst bei Basel, gest. 1555 als Kapellmeister in München. Hervorragender Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts.

Senger-Bettaque, Kath., s. T. d. G.

Senius, Felix, s. T. d. G.

Senkrah, Arma Leoretta (eigentl. Harkness), geb. 6. 6. 1864 in New York, gest. [illegible] in Weimar. Violinvirtuosin. Mit ihrer Verheiratung (1888) endete ihre Virtuosenlaufbahn.

Serato, Arrigo, s. T. d. G.

Sering, Friedr. Wilhelm, geb. 26. 11. 1822 in Finsterwalde, gest. 5. 11. 1901 in Hannover, zuletzt Musikoberlehrer am Seminar in Straßburg, schrieb ein Oratorium, Kantaten, Motetten, vor allem Unterrichtswerke für Gesang, Klavier, Orgel ꝛc. Redigierte die Musikzeitung „Euterpe“.

Serow, Alex. Nicolai, geb. 11. 5. 1820 in Petersburg, gest. 20. 1. 1871 daselbst. Fortschrittlich gesinnter Kritiker und Musikschriftsteller. Schrieb mehrere mit entschiedenem Beifall aufgenommene Opern, deren Texte S., dem Beispiel des von ihm verehrten Meisters Richard Wagner folgend, selbst verfaßte.

Serpette, Gaston, geb. 4. 11. 1846 in Nantes. Pariser Operettenkomponist. Starb 1904.

Serrao, Paolo, geb. 1830 in Filadelfia (Süditalien), Komponist und Konservatoriumslehrer in Neapel. [illegible]

S

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

Opern, 1 Oratorium, Kirchenmusik ꝛc., bildete zu Ruf gelangte Schüler: Giordano, Martucci u. a.

Servais, Adrien François, geb. 6. 6. 1807 in Hal bei Brüssel, gest. 26. 11. 1877 daselbst als Professor am Konservatorium. Einer der bedeutendsten Cellovirtuosen. Gab brillante Konzerte und Phantasien ꝛc. für Violoncell heraus.

Servais, Josef, Sohn des vorigen, geb. 28. 11. 1850 in Hal, gest. 29. 8. 1885 daselbst, war gleichfalls ein ausgezeichneter Cellist und zuletzt als Professor seines Instruments am Konservatorium in Brüssel tätig.

Seydelmann, Franz, geb. 8. 10. 1748 in Dresden, gest. 28. 10. 1806 als Hofkapellmeister daselbst. Produktiver Komponist. Schrieb Opern, Messen, Offertorien u. v. a.

Seyffardt, Ernst, s. T. d. G.

Seyfried, Ignaz Xaver, Ritter v., geb. 15. 8. 1776 in Wien, gest. 27. 8. 1841 daselbst. Kapellmeister, fruchtbarer Komponist und Theoretiker.

Sgambati, Giovanni, s. T. d. G.

Shakespeare, William, geb. 16. 6. 1849 in Croydon. Namhafter englischer Komponist, Gesanglehrer, Pianist u. Dirigent.

Sherwood, William Hale, geb. 31. 1. 1854 in Lyons (New York), lebt in Chicago. Amerikanischer Pianist.

Sherwood, Percy, geb. 23. 5. 1866 in Dresden, Lehrer am Konservatorium dort, Pianist u. Komponist. Schrieb 3 Symphonien und andere Orchesterwerke, Konzerte für Cello, für Violine, für Klavier, Klaviersonaten, Vokalsachen ꝛc.

Shield, William, geb. 1754 in Smalwell (Durham), gest. 27. 1. 1829 in London. Komponist. Schrieb Bühnenwerke u. a.

Sibelius, Jean, s. T. d. G.

Siboni, Erik Anton Waldemar, geb. 26. 8. 1828 in Kopenhagen, gest. 22. 2. 1892 daselbst. Ausgezeichneter Pianist und Komponist von Orchester-, Kammermusik-, Chor- und Klavierwerken.

Sicherer, Pia von, s. T. d. G.

Sieber, Ferdinand, geb. 5. 12. 1822 in Wien, gest. 19. 2. 1895 in Berlin. Gesanglehrer von Ruf. Komponierte Lieder und gab eine Anzahl pädagogischer Werke heraus.

Siems, Margarete, s. T. d. G.

Silas, Eduard, geb. 22. 8. 1827 in Amsterdam. Beachtenswerter holländ. Pianist, Organist und Komponist. Schrieb Symphonien, Ouvertüren, kirchliche Chorwerke, Opern, Kammermusik, Klavierwerke u. a. Lebt in London (1910).

Silbermann, berühmte Orgel- und Klavierbauerfamilie.

Silcher, Friedrich, Dr. phil. hon. c., geb. 27. 6. 1789 in Schnaith bei Schorndorf (Württemberg), gest. 26. 8. 1860 als Universitätsmusikdirektor in Tübingen. Beliebter u. fruchtbarer Liederkomponist. Viele seiner Lieder („Ich weiß nicht, was soll es bedeuten", „Ich hatt' einen Kameraden", „Morgen muß ich fort von hier", Ännchen von Tharau" ꝛc.) sind Gemeingut des Volkes geworden.

Siloti, Alexander, s. T. d. G.

Silva, Poll de, geb. 28. 3. 1834 in St. Esprit bei Bayonne, gest. 9. 5. 1875 in Clermont. Komponist von Klavierstücken, weltlichen und kirchlichen Vokalwerken, Symphonien, Opern u. a.

Simon, Jean Henri, geb. 1783 in Antwerpen, gest. 1861 daselbst. Violinist und Komponist.

Sinding, Christian, s. T. d. G.

Singelée, Jean Baptiste, geb. 25. 9. 1812 in Brüssel, gest. 29. 9. 1875 in Ostende. Violinist. Veröffentlichte eine Anzahl Kompositionen für dieses Instrument.

Singer, Edmund, Professor, geb. 14. 10. 1830 in Totis (Ungarn), gest. 23. 1. 1912 in Stuttgart, wo er seit 1861 als Hofkonzertmeister und Professor am Kgl. Konservatorium verdienstvoll wirkte. Veröffentlichte Violinkompositionen, mit Seifriz eine große Violinschule, redigierte Klassikerausgaben. Seine Memoiren erschienen 1911—12 in der Neuen Musikzeitung (Stuttgart).

Singer, Otto, geb. 26. 7. 1833 in Sora bei Meißen, Pianist, Schüler Liszts, wirkte in Dresden, New York, Cincinnati. Starb 1893. Schrieb Klavierwerke u. a. Sein Sohn:

Singer, Otto, (jr.), geb. 14. 9. 1863 in Dresden. Violinist und Dirigent. Veröffentlichte Männerchöre, Violinkompositionen u. a. Ausgezeichneter Arrangeur R. Straußscher Orchesterwerke für Klavier zu 2, 4 und mehr Händen.

Singer, Peter, Franziskanermönch in Salzburg, geb. 18. 7. 1810 in Häfelgehr im Lechtal, gest. 26. 1. 1882 in Salzburg. Pianist, Organist und fruchtbarer Komponist.

Sinigaglia, Leone, s. T. d. G.

Sistermans, Anton, s. T. d. G.

Sitt, Hans, s. T. d. G.

Sittard, Alfred, s. T. d. G.

Sittard, Josef, Professor, geb. 4. 6. 1846 in Aachen, gest. 24. 11. 1903 in Hamburg. Kritiker und Musikschriftsteller: „Geschichte der Oper am Hofe in Stuttgart", gesammelte Aufsätze und Feuilletons „Studien und Charakteristiken" ꝛc. Sein Sohn:

Sittard, Alfred, geb. 4. 11. 1878 in Stuttgart, Orgelvirtuose, Organist an der Kreuzkirche in Dresden, Komponist.

Sivori, Ernesto Camillo, geb. 25. 10. 1815 in Genua, gest. 18. 2. 1894 daselbst. Berühmter Violinvirtuose. Gab Konzerte und andere Kompositionen für sein Instrument heraus.

Sjögren, Emil, geb. 6. 6. 1853 in Stockholm, lebt daselbst. Namhafter

schwedischer Komponist. Schrieb Violin-Klaviersonaten, Klavierwerke („Auf der Wanderschaft“, „Erotikon“, „Novelletten“), Lieder u. a.

Skroup (Skraup), Franz, geb. 3. 6. 1801 in Wositz bei Pardubitz, gest. 7. 2. 1862 in Rotterdam. Kapellmeister und Komponist von Opern, Schauspielmusiken, Ouvertüren, Liedern ꝛc.

Skroup (Skraup), Johann Nepomuk, Bruder des vorigen, geb. 15. 9. 1811, gest. 5. 5. 1892 in Prag. Kapellmeister und Komponist.

Skuhersky, Franz Zdenko, geb. 31. 7. 1830 in Opočno in Böhmen, gest. 19. 8. 1892 in Budweis. Böhmischer Komponist und Musiktheoretiker.

Slavik, Joseph, geb. 26. 3. 1806 in Jince bei Pribram in Böhmen, gest. 30. 5. 1833 in Pest. Violinvirtuose. Schrieb Violinkonzerte u. a.

Slezak, Leo, s. T. d. G.

Slunicko, Johann, geb. 23. 3. 1852 in Humpolec (Böhmen), studierte am Prager Konservatorium bei Mildner und Bennewitz. Violinist. Seit 1875 als Lehrer, seit 1905 als Direktor an der Augsburger Musikschule tätig. Komponierte Klavier-Violinsonaten und zahlreiche kürzere Stücke für Violine, für Klavier, sowie Lieder. Weitere Verbreitung fanden seine instruktiven Werke für Violine.

Smareglia, Antonio, geb. 5. 5. 1854 in Pola. Ital. Opernkomponist, von welchem „Der Vasall von Szigeth“ 1889 auch in Wien gegeben wurde. Schrieb auch Orchesterwerke, Lieder u. a.

Smart, Sir George Thomas, geb. 10. 5. 1776 in London, gest. 23. 2. 1867 daselbst. Engl. Dirigent, Organist und Komponist.

Smart, Henry, geb. 26. 10. 1813 in London, gest. 6. 7. 1879 daselbst. Bedeutender Organist und Komponist von Opern, Kantaten, Anthems, Liedern u. a.

Smetana, Friedrich, geb. 2. 3. 1824 in Leitomischl, gest. 12. 5. 1884 in Prag. Bedeutender böhmischer Komponist und Klaviervirtuos. Schrieb Opern, symph. Dichtungen f. Orchester, Streichquartette, 1 Klaviertrio und viele Klaviersachen.

Smit, Johann, geb. 23. 5. 1862 in Utrecht. Violinvirtuos.

Smith, John Christopher (Johann Christoph Schmid), geb. 1712 in Ansbach, gest. 3. 10. 1795 in Bath. Schüler Händels, dem er auch nach dessen Erblindung durch Aufschreiben der diktierten Kompositionen helfend zur Seite stand. Komponist von Opern, Kantaten u. a.

Smith, John Stafford, geb. um 1750 in Glaucester, gest. 1826 in London. Organist und Komponist.

Smith, Sidney, geb. 14. 7. 1839 in Dorchester, gest. 3. 3. 1889 in London. Pianist und Komponist brillanter Salonstücke für Klavier.

Smolian, Arthur, Prof., geb. 3. [illegible] 1856 in Riga, war als Kritiker und Musikschriftsteller in Leipzig tätig. Redigierte die Ausgabe Berliozscher Orchesterpartituren des Verlages Eulenburg. Starb 5. 11. 1911 in Leipzig.

Snel, Joseph François, geb. 30. 7. [illegible] in Brüssel, gest. 10. 3. 1861 in Koekelberg bei Brüssel. Violinist, Dirigent und Komponist.

Södermann, August Johann, geb. 17. [illegible] 1832 in Stockholm, gest. 10. 2. 1876 als Theaterkapellmeister daselbst. Schwed. Komponist.

Sokolow, Nicolas, geb. 26. 3. 1858. Lehrer am Philharmonischen Konservatorium in Moskau, Pianist und Komponist. Schrieb Orchesterserenaden, Streichquartette und Quintette, Lieder, Chöre mit und ohne Begleitung, Klavier-, Cello- und Violinstücke ꝛc.

Soliè, Jean Pierre (eigentl. Soulier), geb. 1755 in Nimes, gest. 6. 8. 1812 in Paris. Dramatischer Sänger und Komponist einer Anzahl komischer Opern.

Solowjew, Nik. Feopometowitsch geb. 9. 5. 1846 in Petrosawodsk, Komponist in Petersburg. Schrieb Opern, Orchesterwerke, Vokalsachen u. a. Ist auch musikliterarisch tätig.

Sommer, Hans, s. T. d. G.

Sommer, Kurt, s. T. d. G.

Sonntag, Henriette Gertrude Walpurgis, geb. 3. 1. 1804 in Koblenz, gest. 17. 6. 1854 in Mexiko. Berühmte Sängerin.

Sontheim, Heinr., s. T. d. G.

Sor, Ferdinand (eigentl. Sors), geb. [illegible] in Madrid, gest. 1839 in Paris. Berühmter Guitarrevirtuose. Komponierte verschiedenes für dieses Instrument sowie Bühnenwerke.

Sorge, Georg Andreas, geb. 21. 3. [illegible] in Mellenbach (Thüringen), gest. 4. 4. 1778 als Hof- und Stadtorganist in Lobenstein. Hervorragender Organist, Theoretiker und Komponist.

Soriano (Suriano), Francesco, geb. um 1549 in Rom, gest. 1620 daselbst. Hervorragender Komponist der röm. Schule.

Soriano-Fuértes, Mariano, geb. [illegible] in Murcia, gest. 1880 in Madrid. Musikschriftsteller, Kapellmeister und Komponist.

Sormann, Alfred Richard Gotthilf, geb. 16. 5. 1861 in Danzig, lebt in Berlin als Lehrer am Sternschen Konservatorium. Großherzogl. mecklenburgischer Hofpianist. Komponist.

Soubre, Etienne Joseph, geb. 30. 12. [illegible] in Lüttich, gest. 8. 9. 1871 daselbst als Direktor des Konservatoriums. Dirigent und Komponist.

Sousa, J. Ph., geb. 6. 11. 1856 in Washington, Orchesterdirigent, amerikanischer Tanz- und Marschkomponist.

Sowinski, Albert, geb. 1803 in [illegible] (Ukraine), gest. 5. 3. 1880 in Paris

Poln. Komponist, Klaviervirtuos und Musikschriftsteller.

päth, Andreas, geb. 9. 10. 1792 in Rossach bei Koburg, gest. 26. 4. 1876. Komponist.

pangenberg, Johann, geb. 1484 in Hardegsen b. Göttingen, gest. 1550 als Superintendent in Eisleben. Gab lutherische Kirchenlieder und die Schrift Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae.

park, William, geb. 28. 10. 1825 in Exeter, gest. 16. 6. 1897 in Leeds. Organist, Dirigent und Komponist.

pazier, Joh. Gottlieb Karl, geb. 20. 4. 1761 in Berlin, gest. 19. 1. 1805 in Leipzig. Liederkomponist und Musikschriftsteller.

peidel, Wilhelm, geb. 3. 9. 1826 in Ulm, gest. 14. 10. 1899, Chordirigent, Pianist, Mitbegründer und Professor des Konservatoriums in Stuttgart. Komponist beliebter Männerchöre und Lieder; schrieb auch eine Ouvertüre und Intermezzo zu „König Helge“, Kammermusik, Klavierstücke u. a.

Spengel, Julius, s. T. d. G.

Speyer, Wilhelm, geb. 21. 6. 1790 in Frankfurt a. M., gest. 5. 4. 1878 daselbst. War Kaufmann, Violinist u. Komponist.

Spies, Hermine, geb. 25. 2. 1857 in Löhneberger Hütte bei Weilburg, gest. 26. 2. 1893 in Wiesbaden. Hervorragende Konzertsängerin (Altistin).

Spielmann, Julius, s. T. d. G.

Spielter, Herm., geb. 1860 in Bremen. Komponist.

Spindler, Fritz, geb. 24. 11. 1817 in Wurzbach bei Lobenstein, gest. 27. 12. 1905 in Niederlößnitz bei Dresden, schrieb 2 Symphonien, 1 Klavierkonzert, später nur leichtgewogene Salonmusik.

Spinelli, Nicolo, geb. 1865 in Turin, gest. 20. 10. 1909 in Rom, italienischer Opernkomponist, dessen „A basso porto“ („Am untern Hafen“) auch über deutsche Bühnen ging (Köln 1894 u. a. a. O.).

Spitta, J. Aug. Philipp, Prof. Dr., Geh. Regierungsrat, geb. 27. 12. 1841 in Wechold bei Hoye in Hannover, gest. 13. 4. 1894 in Berlin. Musikhistoriker.

Spohr, Ludwig, geb. 5. 4. 1784 in Braunschweig, gest. 22. 10. 1859 als Generalmusikdirektor a. D. in Kassel. Einer der bedeutendsten Violinvirtuosen, Komponist und Dirigent.

Spohr, Rosalie, s. T. d. G.

Spontini, Gasparo von, geb. 14. 11. 1774 in Majolati bei Jesi (Kirchenstaat), gest. 14. 1. 1851 daselbst. Berühmter ital. Opernkomponist.

Stabile, Annibale, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom. Komponist der römischen Schule.

Stade, Heinr. Bernh., geb. 2. 5. 1816 in Ettischleben bei Arnstadt, gest. 29. 5. 1882 in Arnstadt. Organist und Komponist von Orgelsachen.

Stade, Wilh., Dr., geb. 25. 8. 1817 in Halle, gest. als Hofkapellmeister in Altenburg 24. 3. 1902. Komponierte Kirchenmusik, Orgel- und Klavierstücke, Lieder. Bearbeitete Lieder des 13. bis 15. Jahrh.

Staden, Johann, geb. 1579 in Nürnberg, gest. 1634 daselbst als Organist an der Sebalduskirche. Fruchtbarer Komponist.

Staden, Sigismund, Sohn und Amtsnachfolger des vorigen, lebte um 1605 bis 1655 in Nürnberg, druckte und verlegte 1644 „Das geistlich Waldgedicht oder Freudenspiel, genannt Seelewig, gesangweis auf italienische Art gesetzt durch Johann Gottlieb Staden“, eine der ältesten und ersten bekannten deutschen Opern.

Stadler, Maximilian, Abbé, geb. 1748 in Melk in Oesterreich, gest. 1833 in Wien. Fleißiger Kirchenkomponist. Veröffentlichte auch eine Schrift zur Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems.

Stadtfeldt, Alexander, geb. 27. 4. 1826 in Wiesbaden, gest. 4. 11. 1853 in Brüssel. Schrieb Opern, Symphonien, Ouvertüren, Messen u. a.

Stadlmayer, Johann, geb. 1560 in Freising (Bayern), gest. um 1646. Schrieb viele kirchliche Werke.

Stahlknecht, Adolf, geb. 18. 6. 1813 in Warschau, gest. im Juni 1887 in Berlin. Violinist und Komponist.

Stahlknecht, Julius, geb. 17. 3. 1817 in Posen, gest. 16. 1. 1892 in Berlin. Violoncellvirtuos. Veröffentlichte Violoncellkompositionen.

Stainer, John, geb. 4. 6. 1840 in London. Bedeutender englischer Organist, schrieb kirchliche Kompositionen und Lehrbücher. Starb 1901 in Oxford.

Stamaty, Camille Marie, geb. 23. 3. 1811 in Rom, gest. 19. 4. 1870 in Paris. Pianist und geschätzter Lehrer. Komponierte Klavierwerke.

Stamitz, Johann Karl, geb. 19. 6. 1717 in Deutschbrod (Böhmen), gest. 1761 in Mannheim. Violinist und Komponist.

Stamitz, Karl (Sohn des vorigen), geb. 1746 in Mannheim, gest. 1801 in Jena. Violinist, Dirigent und Komponist.

Stamitz, Anton (Bruder des vorigen), geb. 1753 in Mannheim, ging 1770 nach Paris. Todesjahr unbekannt. Gleichfalls Violinspieler und Komponist.

Stammer, Emil, s. T. d. G.

Stanford, Charles, s. T. d. G.

Stange, Hermann Professor, geb. 19. 12. 1835 in Kiel, lebt daselbst als Organist und Universitätsdirektor.

Stange, Max, Prof., geb. 10. 5. 1856 in Ottensen, lebt als Gesanglehrer an der Hochschule f. Musik in Berlin. Liederkomponist.

Stanley, John, geb. 1713 in London, gest. 1786 daselbst. Organist, Dirigent und Komponist.

Stapelfeldt, Martha, s. T. d. G.

Stark, Ludwig, Prof. Dr. phil., geb. 19. 6. 1831 in München, gest. 22. 3. 1884 in Stuttgart als Lehrer am kgl. Konservatorium, dessen Mitbegründer Stark war. Angesehener Musikpädagoge. Gab gemeinschaftlich mit Lebert eine „Große Klavierschule“, außerdem mit Faißt eine Elementar-Chorgesangschule ꝛc. heraus. Komponierte Klavierstücke, Lieder, Chorgesänge u. a.

Stasny, Ludwig, geb. 26. 2. 1823 in Prag, gest. 30. 10. 1888 in Frankfurt a. M. Kapellmeister, geschickter Arrangeur und Komponist.

Staudigl, Josef, geb. 14. 4. 1807 in Möllersdorf (Niederösterreich), gest. 28. 3. 1861 im Irrenhaus in Michaelbeuerngrund. Bühnen- und Konzertsänger (Bassist).

Staudigl, Jos., s. T. d. G.

Staudigl, Gisela, s. T. d. G.

Stavenhagen, Bernh., s. T. d. G.

Stavenhagen-Denis, Agnes, s. T. d. G.

Stcherbatcheff de, Nicolas, geb. 24. 8. 1853. Russischer Komponist. Veröffentlichte viele Klavierwerke, eine Orchesterserenade, Idyllen für Orchester, Lieder u. a.

Stebel, Paula, s. T. d. G.

Steffani, Agostino Abbate, geb. 1655 in Castelfranco, gest. 1730 in Frankfurt a. M. Komponist.

Stecker, Karl, geb. 22. 1. 1861 in Kosmanos (Böhmen), Lehrer am Konservatorium in Prag. Musikschriftsteller und Komponist.

Steffens, Julius, geb. 12. 7. 1831 in Stargard (Pommern), gest. 4. 3. 1882 in Wiesbaden. Bedeutender Cellist. Gab Konzerte und andere Kompositionen für sein Instrument heraus.

Stegmayer, Ferdinand, geb. 1803 in Wien, gest. 6. 5. 1863 daselbst. Dirigent, Gesanglehrer und Komponist.

Stehle, J. Gustav Eduard, geb. 17. 2. 1839 in Steinhausen (Württemb.), Orgelvirtuose, Komponist; seit 1874 Domkapellmeister in St. Gallen. Geistliche und weltliche Chorwerke, Orgelmusik.

Steibelt, Daniel, geb. 1765 in Berlin, gest. 20. 9. 1823 in Petersburg. Klaviervirtuos und Komponist.

Stein, Theodor, geb. 1819 in Altona, gest. 9. 3. 1893 als Klavierprofessor am Petersburger Konservatorium Pianist.

Steinbach, Emil, s. T. d. G.

Steinbach, Fritz, s. T. d. G.

Steiner, Franz, s. T. d. G.

Steingräber, Theodor, geb. 25. 1. 1830 in Neustadt a. Orla, Begründer und Chef der Verlagsfirma Steingräber in Leipzig. Steingräber gab unter dem Pseudonym Gustav Damm eine Klavierschule heraus. Starb 5. 4. 1904.

Stenhammar, Wilhelm, Dirigent des Philh. Gesangvereins und Kapellmeister an der Kgl. Oper in Stockholm. Talentvoller schwedischer Komponist, schrieb Musikdramen („Das Fest auf Solhaug“ Stuttgart 1899), Orchesterwerke, Streichquartette, ein Klavierkonzert (C-moll op. 1) u. anderes.

Stephan, Anna, s. T. d. G.

Stephens, Charles Eduard, geb. 18. 3. 1821. Geschätzter Pianist und Komponist.

Sterkel, Joh. Franz Xaver, geb. 3. 12. 1750 in Würzburg, gest. 12. 10. 1817 in Mainz. Pianist, Kapellmeister und Komponist.

Stern, Julius, geb. 8. 8. 1820 in Breslau, gest. 27. 2. 1883 in Berlin. Gründer und langjähriger Dirigent des Sternschen Gesangvereins (1847) daselbst, Direktor des ebenfalls von ihm gegründeten Sternschen Konservatoriums (1850).

Stern, Margarethe, geb. 25. 11. 1857, gest. 1899 in Dresden. Pianistin (Kammervirtuosin).

Stewart, Sir Robert Prescott, Professor, geb. 16. 12. 1825, gest. 1895 als Universitätsmusikdirektor ꝛc. in Dublin. Englischer Organist und Komponist.

Stiasny, Bernh. Wenzel, geb. 1760 in Prag, gest. 1835 daselbst. Violoncellvirtuos.

Stiasny, Johann, geb. 1774 in Prag, gest. 1820 daselbst, war ebenfalls [illegible]

Stich, Johann Wenzel (Giovanni Punto), geb. 1748 in Zchuzicz bei Tschaslau in Böhmen, gest. 1803 in Prag. Berühmter Hornvirtuose. Gab mehrere Kompositionen für sein Instrument heraus.

Stiehl, Karl, Prof., geb. 12. 7. 1826 in Lübeck, gest. dort 1. 12. 1911. Wirkte als Dirigent, Bibliothekar, Kritiker und Musikschriftsteller („Musikgeschichte der Stadt Lübeck“ u. A.).

Stiehl, Heinrich, geb. 5. 8. 1829 in Lübeck, gest. 1. 5. 1886 als Musikdirektor und Organist in Reval. Komponist von Kammermusik, Klaviersachen, Liedern, Chören u. A.

Stirling, Elisabeth, geb. 26. 2. 1819 in Greenwich. Englische Organistin und Komponistin. Starb 1895.

Stobäus, Johann, geb. 1580 in Graudenz, gest. 1646 in Königsberg als kurfürstlich preußischer Kapellmeister. Protestantischer Kirchenkomponist.

Stockhausen, Julius, Prof., geb. 22. 7. 1826 in Paris, gest. 22. 9. 1906 in Frankfurt a. M., berühmter Meistersänger (Bariton) des Konzertsaales, wo er als Interpret Schubertscher, Schumannscher nnd Brahmsscher Lieder (der Magelonezyklus op. 33 ist St. gewidmet) und im Oratoriengesang tiefste Wirkungen erzielte. Verdankte seine Ausbildung Manuel Garcia in London. Vorübergehend (1862—67 in Hamburg, 1874 bis 1878 beim Sternschen Gesangverein in Berlin) betätigte sich St. auch erfolgreich als Dirigent. Von 1878 an in Frankfurt a. M. lebend, bildete er eine ganze Reihe teilweise ebenfalls zu Ansehen ge-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

angter Schüler. In einer zweibändigen „Gesangsunterrichtsmethode" (Leipzig, Peters) vermachte er der Nachwelt seine Erfahrungen und Lehrprinzipien.

ockhausen, Franz, s. T. d. G.

ölzel, Gottfried Heinrich, geb. 1690 in Grünstädtl im sächsischen Erzgebirge, gest. 27. 11. 1749 in Gotha, wo er Hofkapellmeister war. Komponist von Opern, Kirchenmusiken u. a.

töpel, Franz Dr., geb. 14. 11. 1794 in Oberheldrungen (Schlesien), gest. 19. 12. 1836 in Paris. Musikschriftsteller und Lehrer.

tör, Karl, geb. 29. 6. 1814 in Stolberg (Harz), gest. 17. 1. 1889 in Weimar als Hofkapellmeister a. D. Violinist und Komponist.

toewe, Gustav Professor, geb. 4. 7. 1835 in Potsdam, gest. 31. 4. 1891 daselbst. Verf. musikalisch-pädagogisch. Schriften ꝛc. Schrieb mehrere Chorwerke; veröffentlicht wurden Klavierstücke und Lieder.

Stojowski, Sigismund, geb. 14. 5. 1870 in Strelzy, studierte bei Paderewsky und Massenet, Pianist und Komponist von Klavierwerken ꝛc. Lebt in Paris.

Stolzenberg, Benno, Prof., geb. 25. 2. 1827 in Königsberg, gest. 22. 4. 1906 in Berlin, Bühnen- und Konzerttenor, wirkte nach Rücktritt von der reproduktiven öffentlichen Tätigkeit von 1885—96 am Konservatorium in Köln und dann in Berlin als gesuchter Gesanglehrer.

Storch, Anton M., geb. 22. 12. 1815 in Wien, gest. 31. 12. 1887 daselbst als emeritierter Chormeister, Komponist von Männerchören und Liedern.

Stradella, Alessandro, geb. um 1645 in Neapel, wurde 1681 in Genua ermordet. Berühmter Sänger u. Komponist von Oratorien, Opern, Kantaten u. a. Werken. Die jetzt noch oft gesungene Kirchenarie soll nicht von Stradella herrühren.

Stradivarius, Antonius, geb. 1644 in Cremona, wo er 18. 12. 1737 starb. Berühmter Geigenmacher. Seine Söhne:

Stradivarius, Francesco, geb. 1671, gest. 1743, und Omobono, geb. 1679, gest. 1742, sind gleichfalls als Instrumentenmacher gerühmt.

Straeten, Edmund van der (Vanderstraeten), geb. 3. 12. 1826 in Audenaarde (Flandern), gest. 1895 daselbst. Belgischer Musikschriftsteller und Komponist.

Strakosch, Moritz, geb. 1825 in Lemberg, gest. 10. 10. 1887. Pianist, Impresario u. Komponist von Opern und Klavierstücken.

Straube, Karl, s. T. d. G.

Straus, Ludwig, geb. 28. 3. 1835 in Preßburg, lebt seit 1864 in London als Soloviolinist am Hoftheater u. Konzertmeister der philharmon. Konzerte. Violinvirtuos.

Straus, Oskar, s. T. d. G.

Strauß, Eduard, s. T. d. G.

Strauß, Johann (Vater), geb. 14. 4. 1804 in Wien, gest. 25. 9. 1849 daselbst als Hofballmusikdirektor. Tanzkomponist und Dirigent eines eigenen Orchesters, mit dem er erfolggekrönte Konzertreisen im In- und Ausland unternahm.

Strauß, Johann (Sohn), geb. 25. 10. 1825 in Wien, daselbst gest. 3. 6. 1899 als kais. kgl. Hofballmusikdirektor. Ebenfalls beliebter Tanz- und Operettenkomponist und Dirigent. Seine Walzer „An der schönen, blauen Donau", „Geschichten aus dem Wiener Wald" und viele andere erfreuen sich der größten Popularität. Unter seinen Operetten: „Lustiger Krieg", „Zigeunerbaron", „Die Fledermaus" ist namentlich die letztgenannte ein Meisterwerk in ihrer Art.

Strauß, Josef (Bruder des vorigen), geb. 1827, gest. 22. 7. 1870 in Warschau. Dirigent und Tanzkomponist.

Strauß, Josef, geb. 1793 in Brünn, gest. 2. 12. 1866 in Karlsruhe als Hofkapellmeister a. D. Violinist und Komponist.

Strauß, Richard, s. T. d. G.

Strauß de Ahna, Pauline, s. T. d. G.

Streicher, Joh. Andreas, geb. 13. 12. 1761 in Stuttgart, gest. 25. 5. 1833 in Wien. Pianist und Pianofortefabrikant. Er erfand die Mechanik des Hammerschlages von oben.

Striggio, Alessandro, geb. um 1535 in Mantua. Komponist des 16. Jahrh., einer der ersten Tonsetzer von Intermedien (Intermezzi) oder musikalischen Zwischenaktsmusiken zu Schauspielen ꝛc.

Stronck, Richard, s. T. d. G.

Stronck-Kappel, Anna, s. T. d. G.

Strozzi, Pietro, lebte Ende des 16. Jahrhunderts. Komponist. Einer der Florentiner Musiker, die den stilo rappresentativo, einen Stil, in dem statt kontrapunktischer Arbeit eine gute Deklamation und natürlicher Ausdruck der Sologesangstimmen zu ihrem Rechte kam, einführten.

Strozzi, Bernardo, Franziskanermönch, lebte Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom. Komponist von Kirchenmusiken.

Struck, Batistin, geb. um 1680 in Florenz, gest. 1755 in Paris. Schrieb Opern, Ballette u. a.

Strungk (Strunck), Nik. Adam, geb. um 1640 in Celle, gest. 1700 in Dresden. Violinist, Organist, Kapellmeister und Komponist vieler Opern.

Struß, Fritz, s. T. d. G.

Stubenrauch, Carlotta, s. T. d. G.

Stucken, Frank van der, geb. 15. 10. 1858 in Fredericksburg, Kreis Gillespia, Staat Texas, in New York tätig. Vortrefflicher Orchesterdirigent und Komponist.

Stuntz, Josef Hartmann, geb. 25. 7. 1793 in Arlesheim bei Basel, gest. 18. 6. 1859 in München als Hofkapellmeister. Komponierte Opern, Kirchenmusiken, Ouvertüren u. a.

Succo, Reinhold, Professor, geb. 23. 11. 1844 in Görlitz, gest. 29. 11. 1897 in

Breslau. War Lehrer an der kgl. Hochschule in Berlin. Komponierte Orgelsachen, geistliche und weltliche Vokalwerke.

Such, Percy, s. T. d. G.

Sucher, Josef, geb. 23. 11. 1844 zu Döbör im Eisenburger Komitat in Ungarn, gest. 4. 4. 1908 in Berlin, begründete seinen Ruf als Dirigent während seiner Tätigkeit in Leipzig, 1876—79, durch Einstudierung des Nibelungenringes, kam dann nach Hamburg, und 1888—1899 an die Berliner Hofoper. Verschiedene Lieder machten S. auch in den Konzertsälen bekannt.

Sucher, Rosa, s. T. d. G.

Süßmayer, Franz Xaver, geb. 1766 in Steyer, gest. 7. 9. 1803 in Wien. Kapellmeister und Opernkomponist. War Schüler und Freund Mozarts, in dessen Auftrag er einige Arien aus Titus instrumentierte. Nach Mozarts Tode beendigte Süßmayer das Requiem nach den vorhandenen Skizzen.

Suk, Josef, s. T. d. G.

Sullivan, Arthur (in den Ritterstand erhoben), geb. 13. 5. 1842 in London, gest. 22. 11. 1900 ebenda, einer der bedeutendsten englischen Musiker, längere Zeit Direktor der Nationalen Musikschule. Mitglied der Akademie und des Royal College of Music, schrieb Bühnen-, Konzert- und Kammermusik, die Kantate „Die goldene Legende“, die Oper „Ivanhoe“ und eine Reihe Operetten („Mikado“ rc.), die seinen Namen in aller Welt populär machten.

Suppé, Franz von, geb. 18. 4. 1820 in Spalato in Dalmatien, gest. 21. 5. 1895 in Wien. Operettenkomponist. Unter seinen zahlreichen Werken dieser Gattung sind besonders „Flotte Bursche“, „Zehn Mädchen und kein Mann“, „Die schöne Galathea“, „Leichte Kavallerie“ äußerst beliebt.

Suter, Hermann, geb. 28. 4. 1870 in Kaiserstuhl, wirkt als städtischer Kapellmeister in Basel. Ausgezeichneter Dirigent und Komponist. Schrieb Orchesterwerke („Tellvorspiel“), Werke für gemischten- und für Männerchor mit Orchester, Streichquartette, Lieder, Klavierstücke.

Sutter, Anna, geb. 26. 11. 1873 in Wyl (Kanton St. Gallen), gest. 29. 6. 1910 in Stuttgart. Ausgezeichnete, vielseitige Opernsängerin.

Svendsen, Oluf, geb. 19. 4. 1832 in Christiania, gest. 15. 5. 1880 in London. Flötenvirtuose.

Svendsen, Johann, geb. 30. 9. 1840 in Christiania, starb 14. 6. 1911 in Kopenhagen als Hofkapellmeister und Dirigent der Symphoniekonzerte. Violinist (Schüler von Ferd. David) und hervorragender Komponist. Schrieb 2 Symphonien, Ouvertüren, 4 Norwegische Rhapsodien und andere Orchesterwerke, Str[illegible] quartette (op. 1 und 20), 1 [illegible] 1 Streichquintett, Konzerte für [illegible] (op. 6), für Cello (op. 7), die berü[illegible] Romanze für Violine und Orchester [illegible] Klavier (op. 26), Bearbeitungen [illegible] Orchester rc.

S

Sweelinck, Jan Pieter, geb. 156[illegible] Amsterdam, gest. 1621 daselbst. [illegible] Lehrer und Komponist. Seine [illegible] fugen waren für die Entwicklung [illegible] Kunstgattung von Wert.

Swert, Jules de, geb. 16. 8. 184[illegible] Löwen (Belgien), gest. 24. 2. 18[illegible] Ostende. Bedeutender Violoncell[illegible] und Komponist von Opern, Cellok[illegible] und anderen größeren und [illegible] Instrumentalwerken.

Swinnerton-Heap, Charles, geb. 184[illegible] Birmingham, wo er als Dirigent u. [illegible] lebt. Komponierte Kammermusik[illegible] Ouvertüren, Kantaten, Orgelstücke [illegible]

Sylva, Eloi, s. T. d. G.

Szánto, Theodor, s. T. d. G.

Szekely, Imre, geb. 8. 5. 1825 zu [illegible] falva in Ungarn, lebte in Pest als [illegible] gesehener Lehrer. Klaviervirtuose [illegible] Komp. Starb 1887.

Szymanowska, Marie, geb. 1790 in Pol[illegible] gest. 1831 in Petersburg. Pianistin. [illegible] öffentlichte brillante Klavierstücke.

T

Tachinardi, Niccolo, geb. 3. 9. 177[illegible] Florenz, gest. 14. 3. 1859 das. [illegible] Tenorist. Schrieb Gesangsübungen [illegible]

Tadolini, Giovanni, geb. 1793 in Bologna, gest. 29. 11. 1872 daselbst. Kompon[illegible] Opern, Kanzonetten rc.

Täglichsbeck, Thomas, geb. 31. 12. 17[illegible] in Ansbach, gest. 5. 10. 1867 in [illegible] Baden. Violinvirtuos, Pianist und Komponist, Kapellmeister.

Taffanell, Claude Paul, geb. 16. 9. 1844 in Bordeaux, gest. Nov. 1908 in Paris. bedeutender Flötenvirtuose, Lehrer [illegible] Konservatorium, Dirigent der berühmten Konzerte dieses Instituts u. Musikdirektor an der großen Oper.

Tagliana, Emilia, s. T. d. G.

Taglioni, Ferd., geb. 14. 9. 1810 in Neapel. Kirchenkapellmeister, Red. einer italien. Musikzeitung, Musikschriftsteller.

Talexy, Adrien, geb. 1821, gest. Febr. 188[illegible] in Paris. Komponist bekannter Klavierstücke und mehrerer Operetten.

Tallis, Thomas, geb. um 1512, gest. 23. 11. 1585. Englischer Hoforganist, Kirchenkomponist, Kontrapunktist.

Tamagno, Francesco, berühmter Tenor, gest. 31. 8. 1905 in Varese.

Tamberlick, Enrico, geb. 16. 3. 1820 in Rom, gest. 15. 3, 1889 in Paris. Berühmt. Tenorist, Gesanglehrer in Mailand.

Tamburini, Antonio, geb. 28. 3. 1800 in Faenza, gest. 9. 11. 1876 in Nizza. Berühmter Bassist.

T

Tanejeff, S. J., geb. 13. 11. 1856. An-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

esehener Pianist, Lehrer am Konser-vatorium in Moskau. Hochbegabter Komponist (Symphonien, Quartette, Oper).

ansur, William, geb. 1706 in Dunchurch, gest. 7. 10. 1783 in St. Neots. Engl. Komponist und Theoretiker, Organist.

appert, Wilhelm, geb. 19. 2. 1830 in Oberthomaswaldau (Schlesien), gest. 27. 10. 1907 in Berlin-Südende. Kritiker und geistvoller Musikschriftsteller, in beiden Eigenschaften energischer Kämpfer für die neudeutsche Richtung. Sein „Wagner-Lexikon" ist ein musikhistorisches Denkmal. Tappert veröffentlichte Lieder und Klavierstücke.

archi, Angelo, geb. 1760 in Neapel, gest. 19. 8. 1814 in Paris. Opernkomponist.

arenghi, Mario, geb. 10. 7. 1870 in Bergamo, italienischer Komponist. Schrieb mehrere preisgekrönte Opern, Orchester-werke, Kammermusik (Streichquartett, Sonaten), besonders aber machten ihn seine Klavierkompositionen (Variationen für 2 Klaviere, Charakterstücke) bekannt.

arnowski, Ladislaus Graf, geb. 1841 in Wroblewice (Galizien), gest. 19. 4. 1878. Pianist und Komp. (Lisztschüler). Dichter.

artini, Giuseppe, geb. 12. 4. 1692 in Pirano (Istrien), gest. 16. 2. 1770 in Padua. Hervorragender Violinspieler, Komponist und Theoretiker.

asca, Pietro Antonio, Opernkomponist. „A santa Lucia".

Taubert, Ernst Ed., s. T. d. G.

Taubert, Wilh. Karl Gottfr., geb. 23. 3. 1811 in Berlin, gest. 7. 1. 1891 daselbst. Klaviervirtuose, Kapellmeister an der Oper. Fruchtbarer Komponist von Opern, Gesängen u. s. w.

Taubmann, Otto, s. T. d. G.

Taudou, Antoine, geb. 24. 8. 1846 in Pergignan. Violinist und Komponist, Harmonieprofessor am Konservatorium in Paris.

Tausch, Franz, geb. 26. 12. 1762 in Heidelberg, gest. 19. 2. 1817 in Berlin. Ausgezeichneter Klarinettevirtuos.

Tausch, Julius, Prof., geb. 15. 4. 1827 in Dessau, gest. 11. 11. 1895 in Bonn. Kgl. Musikdirektor, Nachfolger Schumanns als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Komponierte Orchester- und Chorwerke, Lieder, Klavierstücke u. a.

Tausig, Karl, geb. 4. 11. 1841 in Warschau, gest. 17. 7. 1871 in Leipzig. Kgl. preuß. Hofpianist und hervorragender Klaviervirtuos (Lisztschüler). Ausgezeichneter Orchesterdirigent, Komponist. Gab Bearbeitungen heraus (Klavierauszug der Meistersinger). Seine Gattin:

Tausig, Seraphine (von Varabely). Vortreffliche Klavierspielerin, Schülerin von Dreyschock.

Tauwitz, Eduard, geb. 21. 1. 1812 in Glatz, gest. 25. 7. 1894 in Prag. Liederkomponist, Kapellmeister. Schrieb komische und ernste Opern. Sein Bruder:

Tauwitz, Julius, geb. 7. 5. 1826 in Glatz. Theaterkapellmeister, fleißiger und gediegener Komponist. Starb 1896.

Taylor, Edward, geb. 22. 1. 1784 in Norwich, gest. 12. 3. 1863 in Brentwood bei London. Musikforscher.

Taylor, Franklin, geb. 5. 2. 1843 in Birmingham. Namhafter Pianist. Seit 1882 erster Klavierprofessor am Royal College of music in London. Musikschriftsteller.

Tebaldini, geb. 1864 in Brescia, Konservatoriumsdirektor in Parma, Komponist und Musikgelehrter (Kirchenmusik, Orchesterwerke u. a.)

Tedesca, Fernanda, geb. 1860 in Baltimore, gest. August 1885. Treffliche Violinspielerin.

Tedesco, Ignaz Amadé W., geb. 1817 in Prag, gest. 13. 11. 1882 in Odessa. Pianist und Komponist.

Tedesco, Fortunata, geb. 14. 12. 1826 in Mantua. Bedeutende dramatische Sängerin. Zog sich 1866 ins Privatleben zurück.

Telemann, Georg Phil., geb. 14. 3. 1681 in Magdeburg, gest. 25. 6. 1767 in Hamburg. Organist, Kapellmeister, bedeutender Komponist. Zeitgenosse von J. S. Bach. Sein Enkel:

Telemann, Georg Michael, geb. 20. 4. 1748 in Plön (Holstein), gest. 4. 3. 1831 in Riga. Komponist, Theoretiker, Kantor und Musikdirektor.

Tellefsen, Thomas Dyke Akland, geb. 26. 11. 1823 in Drontheim, gest. im Oktober 1874 in Paris. Pianist und Komponist (Klavierkonzerte, Klavierstücke u. s. w.). Schüler Chopins.

Ternina, Milka, s. T. d. G.

Terradenas, Domeniko Michele Barnaba, geb. 1711 in Barcelona, gest. 1751 in Rom. Namhafter Opernkomponist der neapolitanischen Schule. Kapellmeister.

Terschak, Ad., geb. 1832 in Hermannstadt. Flötenvirtuos. Komponist für sein Instrument.

Terziani, Eugenio, geb. 1825 in Rom, gest. 30. 6. 1890 daselbst. Komponist von Opern u. s. w., Kapellmeister am Scalatheater in Mailand, Direktor der musikalischen Sektion der kgl. italienischen Akademie.

Teschner, Melchior, geb. 1584 in Fraustadt, gest. 1. 12. 1635 daselbst. Kantor und Prediger. Schrieb Kirchenwerke (Valet will ich dir geben).

Teschner, G. W., Professor, geb. 26. 12. 1800 in Magdeburg, gest. 7. 5. 1888 in Dresden. Berühmter Gesanglehrer. Veröffentlichte alte Lieder, die er gesammelt hatte.

Tesi-Tramontini, Vittoria, geb. Ende des 17. Jahrhunderts in Florenz, gest. 1778 in Wien. Berühmte Altistin.

Tessarin, Francesco, geb. 3. 12. 1820

in Venedig. Komponist. Freund R. Wagners.

Tessarini, Carlo, geb. 1690 in Rimini, gest. nach 1762. Hervorragender Violinvirtuos. Schrieb viele Violinwerke.

Thadewaldt, Herm., geb. 8. 4. 1827 in Bodenhagen (Pommern), lebt seit 1888 in Amsterdam. Kapellmeister und Komponist. Begründer und Vorsitzender des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes.

Thalberg, Sigismund, geb. 7. 1. 1812 in Genf, gest. 27. 4. 1871 in Neapel. Berühmter Klaviervirtuos. Komponist brillanter Klavierstücke.

Thallon, Rob., geb. 18. 3. 1852 in Liverpool. Angesehener Organist und Musiklehrer in Brooklyn (New York).

Thayer, Alex. Wheelock, geb. 22. 10. 1817 in South-Natik (Massachusetts), gest. 15. 7. 1897 in Triest. Beethovenbiograph. Schrieb auch ein chronologisches Verzeichnis der Werke Beethovens u. a.

Thayer, Eugène, geb. 11. 12. 1838 in Mendon (Mass.), gest. 27. 6. 1889 in Burlington. Angesehener Organist und Komponist.

Theile, Joh., geb. 29. 7. 1646 in Naumburg, gest. 24. 6. 1724 daselbst. Kapellmeister, Komponist.

Thern, Karl, geb. 18. 8. 1817 in Iglo (Ungarn), gest. 13. 4. 1886 in Wien. Beliebter ungarischer Komponist, Kapellmeister. War Kompositionslehrer am Ofener Konservatorium. Seine Söhne:

Thern, Willi, geb. 22. 6. 1847 in Ofen,

Thern, Louis, geb. 18. 12. 1848 in Pest. Schüler ihres Vaters und von Moscheles und Reinecke in Leipzig. Sind feingeschulte Klaviervirtuosen, vorzüglich im Zusammenspiel.

Thibaud, Jacques, s. T. d. G.

Thibaut, Ant. Fried. Justus, geb. 4. 1. 1774 in Hameln, gest. 28. 3. 1848 in Heidelberg. Professor der Rechte daselbst. Musikschriftsteller.

Thiele, Joh. Friedr. Ludw., geb. 18. 11. 1816 in Quedlinburg, gest. 17. 9. 1848 in Berlin. Organist, Orgelvirtuos, Komponist für Orgel.

Thiele, C. F. Richard, Sohn des vorigen, geb. 29. 10. 1847 in Berlin, gest. 25. 4. 1908 daselbst. Schüler Haupts, Organist, Glockenist der Parochialkirche und Dirigent der Wintermärchen am Krollschen Theater zu Berlin. Schöpfer der „Deutschen Flaggenlieder“ (1883) und zahlreicher anderer Kompositionen.

Thierfelder, Albert, s. T. d. G.

Thieriot, Paul Emil, geb. 17. 2. 1780 in Leipzig, gest. 20. 1. 1831 in Wiesbaden. Violinvirtuos.

Thieriot, Ferdinand, geb. 7. 4. 1838 in Hamburg, lebt daselbst. Musikdirigent, Komponist.

Thiersot, Jean Baptiste Elysée Julien, geb. in Bourg (Bresse). Bibliothekar des Conservatoire in Par[illegible] Musikschriftsteller u. Komponist (Lied[illegible] Rhapsodien u. s. w.).

Thoinan, Erneste (eigentlich Antoine E[illegible] neste Roquet), geb. 23. 1. 1827 in Nan[illegible] Französischer Musikschriftsteller.

Thoma, Rudolf, Professor, geb. 22. 2. [illegible] in Lohsewitz a. O.; gest. 21. 10. 19[illegible] in Breslau. Kgl. Musikdirektor und Konservatoriumsleiter. Schrieb 2 [illegible] 2 Oratorien und andere Kirchenmusik[illegible] Klavierstücke 2c.

Thomas, Arthur Goring, geb. 21. 1[illegible] 1851 in Ratton (Sussex), gest. 20. 3. 1892 in London. Begabter englischer Komponist.

Thomas, Charles Louis Ambroise, geb. [illegible] 8. 1811 in Metz, gest. 12. 5. 1896 in Paris. Violinist, Pianist, berühmter Opernkomponist („Mignon“), Direktor des Konservatoriums in Paris. Schrieb Kirchenkompositionen, Streichquartette und anderes.

Thomas, Christ. Gottfr., geb. 2. 2. 174[illegible] in Wehrsdorf bei Bautzen, gest. 12. 9. 1806 in Leipzig. Musikschriftsteller und Komponist.

Thomas, Harold, geb. 8. 7. 1834 in Cheltenham, gest. 29. 7. 1883 in London. Angesehener Pianist, Klavierprofessor an der Academy of Music, Komponist.

Thomas, John, geb. 1829 in Bridgend (England). Harfenvirtuose.

Thomas, Georg, geb. 13. 2. 1822 in Darmstadt. Orgelvirtuos, Dirigent, Komponist.

Thomas, Otto, geb. 5. 10. 1857 in [illegible]pen (Sachsen), lebt in Dresden. Tüchtiger Organist und begabter Komponist.

Thomas, Gust. Ad., geb. 13. 10. 184[illegible] in Reichenbach (Schlesien), gest. 27. 5. 1[illegible] in Petersburg. Tüchtiger Orgelvirtuos, zuletzt Organist in Petersburg. Komponierte Orgel- und Pianofortestücke, Lieder und anderes.

Thomas, Theodor, geb. 11. 10. 1835 in Esens (Ostfriesland), gest. 1904 in Chicago als Direktor des Konservatoriums. Machte sich als Dirigent des „Thomas-Orchesters“ um die musikalische Entwicklung New Yorks verdient.

Thomas-Schwartz, Anny, s. T. d. G.

Thomassin, Désiré, geb. 11. 2. 1858 in Wien, Schüler Rheinbergers, lebt in München. Veröffentlichte Violin[illegible] Klaviertrio, 1 Klavierquintett, 1 [illegible]konzert u. a.

Thomson, César, s. T. d. G.

Thooft, Willem, geb. 10. 7. 1829 in Amsterdam, gest. 28. 8. 1900 in Rotterdam. Kapellmeister. Komponierte Ouvertüren, drei Symphonien, eine Chorsymphonie, Opern u. a. m.

Thornberg, Julius. s. T. d. G.

Thorne, Edward H., geb. 9. 3. 1834 in Cranbourne (Dorsetshire). Organist in London. Angesehener Orgel- und Klavierlehrer. Namhafter Komponist.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

T

uille, Ludwig, Professor, geb. 30. 11. 861 in Bozen (Tirol), gest. 5. 2. 1907 n München, als ausgezeichneter Lehrer er Komposition an der Kgl. Akademie. Var einer der begabtesten Komponisten er neueren Zeit. Von seinen Opern „Theuerdank“ (München 1897), „Gugeine“ (Bremen 1901), „Lobetanz“ (Mannheim (1898), hatte besonders die letztere großen Erfolg. Sonst schrieb Thuille noch eine schwungvolle „Romantische Ouvertüre“ op. 16, 1 Sextett für Klavier und Blasinstrumente, 1 Violin-Klavierſonate, 1 Orgelsonate, Lieder, Klavierstücke und Männerchöre.

urner, Fried. Eugen, geb. 9. 12. 1785 in Mömpelgard, gest. 21. 3. 1827 in Amsterdam. Berühmt. Oboebläser. Schrieb Symphonien, Ouvertüren u. viele Werke für Oboe.

urner, Theodor, geb. 1806 in Ruffach (Elsaß), gest. daselbst im Juni 1885. Vortrefflicher Organist und fleißiger Kirchenkomponist.

hursby, Emma, geb. 17. 11. 1857 in Brooklyn (New York). Ausgezeichnete Koloratursängerin.

ichatschek, Jos. Aloys, geb. 11. 7. 1807 in Oberwerkelsdorf (Böhmen), gest. 18. 1. 1886 in Dresden. Heldentenor (erster Tannhäuser).

iehsen, Joh. Carl Otto, geb. 13. 10. 1817 in Danzig, gest. 15. 5. 1849 in Berlin. Komponist von Liedern u. s. w.

iersch, Otto, geb. 1. 9. 1838 in Kalbsrieth bei Artern (Thüringen), gest. 1. 11. 1892 in Berlin. Musiktheoretiker.

ietjens (Titiens), Therese Joh. Alexandra, geb. 17. 7. 1831 in Hamburg, gest. 3. 10. 1877 in London. Berühmte dramatische Sängerin (Sopran).

ietz, Phil., geb. 16. 4. 1816 in Hildesheim, war daselbst Organist und Musikdirektor. Komponist (Opern, Oratorien rc.).

ilborghs, Joseph, geb. 28. 9. 1830 in Nieuwmoor. Vlämischer Theoretiker und Komponist. Orgelprofessor am kgl. Konservatorium in Gent und Kontrapunktprofessor am Konservatorium in Antwerpen.

illmetz, Rudolf, s. T. d. G.

ilman, Alfred, geb. 3. 2. 1848 in Brüssel, gest. 1895 daselbst. Belgischer Komponist. Schrieb größere Kirchenmusiken.

ilmant, Théophile Alex., geb. 8. 7. 1799 in Valenciennes, gest. 7. 5. 1878 in Asnières bei Paris. Komponist, Dirigent. Sein Bruder:

ilmant, Alexandre, geb. 1808, gest. 18. 6. 1880 in Paris. Cellist. Mitbegründer der Konservatoriumskonzerte.

imanoff, Vera von, geb. 18. 2. 1855 in Ufa (Rußland). Angesehene Pianistin (Lisztschülerin), lebt in Petersburg.

imm, Christian Heinrich, geb. 1811 in Hamburg. Orchesterchef an der Deutschen Oper in New York. Organist. Schrieb Orchesterwerke, eine Messe, Klavierstücke und anderes.

Timmer, Christ., s. T. d. G.

Tinctoris, Joh. (eigentlich Jean de Vaerwere), geb. um 1446 in Popernighe, gest. 1511 in Nivelles. Berühmter niederländischer Theoretiker und Schriftsteller. (Schrieb ein Musiklexikon.) War Kapellmeister in Neapel. Komponist.

Tinel, Edgar, s. T. d. G.

Tischer, Joh. Nicolaus, geb. 1731, gest. nach 1766. Schloß- und Stadtorganist in Schmalkalden. Ein seiner Zeit sehr geschätzter Komponist.

Titl, Anton Emil, geb. 5. 10. 1809 in Pernstein (Mähren), gest. 21. 1. 1882 in Wien. Komponierte Opern u. a. Kapellmeister am Burgtheater in Wien.

Titoff, Nicolai Alexejewitsch, geb. 28. 4. 1801 in Petersburg, gest. 6. 1. 1876 daselbst. Beliebter russisch. Liederkomponist.

Tod, Eduard, geb. 14. 1. 1839 in Niedernau, gest. 2. 6. 1872. Komponist, Orgelvirtuos, Pianist, Lehrer am Konservatorium in Stuttgart.

Todi, Luiza (Rosa de Aguiar), geb. 9. 1. 1753 in Setubal (Portugal), gest. 1. 10. 1833 in Lissabon. Berühmte Sängerin.

Todt, Joh. Aug. Wilh., geb. 29. 7. 1833 in Düsterort, lebt in Stettin als Komponist. Orgelvirtuos. Komponierte ein Oratorium, Orchesterwerke mit Orgelsoli, Melodramen, Sonaten u. s. w.

Töpfer, Joh. Gottl., geb. 4. 12. 1791 in Niederroßla (Weimar), gest. 8. 6. 1870 in Weimar. Orgelvirtuos und Musikschriftsteller (über Orgelbaukunst rc.). Schrieb Kompositionen für die Orgel.

Töschi, Carlo Giuseppe (eigentl. Toesca della Castella Monte), geb. 1742 in Romagna, gest. 12. 4. 1788 in München. Violinist und Komponist. Sein Sohn:

Töschi, Joh. Baptist, gest. 1. 5. 1800 in München. Vortrefflicher Violinist. Komponist.

Tofft, Alfred, geb. 2. 1. 1865 in Kopenhagen. Kritiker und Komponist (Opern, Lieder u. a.).

Tofte, Waldemar, geb. 21. 10. 1832 in Kopenhagen. Vortrefflicher Geiger. Soloviolinist der kgl. Kapelle in Kopenhagen.

Tolbecque, Jean Baptiste Jos., geb. 17. 4. 1797 in Hanzinne (Belgien), gest. 23. 10. 1869 in Paris. Berühmter Quadrillekomponist, Violinist. Seine Brüder sind:

Tolbecque, Isidore Jos., geb. 17. 4. 1794, gest. 10. 5. 1871 in Vichy. Ballkomponist.

Tolbecque, August Jos., geb. 28. 2. 1801, gest. 27. 5. 1869 in Paris. Violinist.

Tolbecque, Charles Jos., geb. 27. 5. 1806, gest. 29. 12. 1833 in Paris. Violinist und Kapellmeister am Théâtre des Variétés.

Tolbecque, Auguste (Sohn von Auguste Josef), geb. 30. 3. 1830 in Paris. Trefflicher Cellist.

Tollé-Kloppenburg, Cäcilie, s. T. d. G.

T

Tomaczek, Joh. Wenzel, geb. 17. 4. 1774 in Skutsch (Böhmen), gest. 3. 4. 1850 in Prag. Organist, ausgezeichneter Lehrer. Komponierte Opern, Ouvertüren, eine Symphonie, Klavierkonzerte u. a.

Tomasini, Luigi, geb. 1741 in Pesaro, gest. 28. 4. 1808 in Esterház. Ausgezeichneter Violinist, Komponist.

Tomeoni, Florido, geb. 1757 in Lucca, gest. im August 1820 in Paris. Gesanglehrer. Schriftsteller über Gesangstheorie. Sein Bruder:

Tomeoni, Pellegrino, geb. 1759 in Lucca. Musiklehrer in Florenz. Gest. um 1800.

Tomkins, Thomas, geb. 1580, gest. 1645. Gelehrter Musiker und Komponist. Organist an der Hofkirche in London.

Torelli, Giuseppe, geb. in Verona, gest. 1708 in Ansbach. Berühmter Violinspieler, Komponist.

Torrance, George William, Dr., geb. 1835 in Rathmines bei Dublin, lebt in Australien. Organist, Komponist.

Torri, Pietro, gest. 6. 7. 1737 in München. 1689 Kammerorganist daselbst. Kapellmeister, Komponist.

Tosi, Pietro Francesco, geb. 1647 in Bologna, gest. 1727 in London. Berühmter Sopranist und Gesangslehrer. Schrieb eine Anleitung zur Singkunst.

Tosti, Paolo, geb. 1846 in Ortona, Gesanglehrer in London. Liederkomponist.

Tottmann, Karl Albert, Professor, geb. 31. 7. 1837 in Zittau. Violinkomponist und Musikschriftsteller, lebt in Leipzig als Lehrer der musikalischen Theorie, Aesthetik und Kunstgeschichte. Veröffentlichte einige Vokalkompositionen, Klavierstücke 2c.

Tours, Barthélemy, geb. 17. 12. 1838 in Rotterdam. Erster Violinist am Coventgardentheater in London. Wurde bekannt durch Klavierkompositionen.

Traëtta, Tommaso, geb. 30. 3. 1727 in Bitonto (Neapel), gest. 6. 4. 1779 in Venedig. Opernkomponist der neapolitanischen Schule. Hofkapellmeister in Parma.

Trebelli-Bettini, Zelia (Gilbert), geb. 1838 in Paris, gest. 18. 8. 1892 in Etretât. Mezzosopranistin mit prächtiger Stimme.

Treiber, Wilh., geb. 1838 in Graz (Steiermark), gest. 16. 2. 1899 als Hofkapellmeister in Kassel, wo er seit 1881 tätig war. Pianist.

Trento, Vittorio, geb. 1761 in Venedig, gest. nach 1826. Opernkomponist. War Dirigent der Oper in Amsterdam, Lissabon u. a. a. O.

Treu (Fedele), Daniel Gottlieb, geb. 1695 in Stuttgart, sein Todesjahr ist unbekannt. Violinist, Komponist und Kapellmeister.

Trial, Jean Claude, geb. 13. 12. 1732 in Avignon, gest. 23. 6. 1771 in Paris. Französisch. Opernkomponist. War Direktor der Großen Oper. Sein Neffe:

Trial, Armand Emanuel, geb. 1. 3. 177[illegible] in Paris, gest. 9. 9. 1803 daselbst. Opernkomponist.

Triest, Heinr., geb. 1808 in Stettin, gest. 28. 12. 1885 daselbst. Komponist von Liedern und Orchesterwerken. Musikdirektor in Stettin.

Tritto, Giacomo, geb. 1735 in Altamura bei Neapel, gest. 17. 9. 1824 in Neapel. Komponist der neapolitanischen Schule. Lehrer am Conservatorio della Pietà. Kapellmeister.

Truhn, Fr. Hieronymus, geb. 14. 11. 1811 in Elbing, gest. 30. 4. 1886 in Berlin. Kgl. Musikdirektor. Liederkomponist und Kritiker.

Tschaikowsky, Peter Iljitsch, geb. 7. 5. 1840 in Wotkinsk, gest. 6. 11. 1893 in Petersburg. Rußlands bedeutendster Tondichter. Schrieb Opern („Eugen Onegin“ und „Jolanthe“ werden auch in Deutschland aufgeführt), 6 Symphonien, symph. Dichtungen, Suiten und andere Orchesterwerke, Streichquartette, Klavierkonzerte, 1 Violinkonzert, 1 Klaviertrio, 1 Klaviersonate, zahlreiche Klavierstücke, Lieder u. a. Gab „Musikalische Erinnerungen“ heraus. Eine Biographie Tschaikowskys schrieb Iwan Knorr (Harmonie-Verlag).

Tschirch, Fr. Wilh., geb. 8. 6. 1818 in Lichtenau, gest. 6. 1. 1892 in Gera. Kapellmeister, Kantor, Musikdirektor an der Hauptkirche in Gera. Komponierte hauptsächlich Männergesangswerke. Seine Brüder waren:

Tschirch, Karl Adolf, geb. 8. 4. 1815 in Lichtenau, gest. 27. 8. 1875 als Hauptpastor in Guben, Musikschriftsteller und Pianist.

Tschirch, Ernst Lebrecht, geb. 3. 7. 1819 in Lichtenau, gest. 26. 12. 1854 in Berlin. Kapellmeister. Komponierte Werke für Orchester und Gesang, Opern u. a., den „Fliegenden Holländer“ mit Rich. Wagners Text 2c.

Tschirch, Heinr. Julius, geb. 3. 6. 1820, gest. 10. 4. 1867 als Organist in Hirschberg. Komponierte instruktive Klavierstücke.

Tschirch, Rudolf, geb. 17. 4. 1825, gest. 16. 1. 1872 als kgl. Musikdirektor in Berlin. Dirigent des märkischen Sängerbundes. Schrieb Werke für Harmoniemusik.

Tua, Teresina, s. T. d. G.

Tuczek, Franz, geb. um 1755 in Prag, gest. 1820 in Pest. Tenorist, Komponist von Opern 2c. Kapellmeister. Seine Enkelin ist:

Tuczek-Herrenburg, Leopoldine, geb. 11. 11. 1821 in Wien, gest. 20. 10. 1883 in Baden (Wien). Berühmte Koloratursängerin.

Tuckermann, Samuel Parkmann, Dr., geb. 11. 2. 1819 in Boston, gest. 30. 6. 1870 in Newport (Rhode Is-

land). Organist, Komponist, lebte meist in Boston.

ürk, Daniel Gottlob, geb. 10. 8. 1756 in Clausnitz, gest. 26. 8. 1813 in Halle a. S. Violinist. Berühmter Theoretiker und Organist. Komponierte ein Oratorium, Klaviersonaten, Sonatinen u. a. Schrieb eine Klavierschule und andere instruktive Werke.

ürke, Otto, geb. 1832 in Oberlungwitz bei Chemnitz, seit 1863 Organist an St. Maria in Zwickau, gest. daselbst 31. 10. 1897. Komponist, Dirigent und Musiklehrer.

ulou, Jean Louis, geb. 12. 9. 1786 in Paris, gest. 23. 7. 1868 in Nantes. Flötenvirtuos und Komponist von über 100 Flötenwerken. Lehrer am Konservatorium in Paris.

uma, Franz, geb. 2. 10. 1704 in Kostelec a. d. Adler (Böhmen), gest. 4. 2. 1774 in Wien. Vortrefflicher Kontrapunktist. Komponierte Messen rc.

under, Franz, geb. 1614, gest. 5. 11. 1667 in Lübeck. Organist an St. Maria daselbst. Schrieb Choralvorspiele und Instrumentalwerke.

urini, Gregorio, geb. 1560 in Brescia, gest. um 1600 in Prag. Sänger und Kornettist am kais. Prager Hof. Liederkomponist. Sein Sohn:

urini, Francesco, geb. um 1590 in Brescia, gest. 1656 daselbst. Kapellorganist bei Rudolf II. Komponist.

urle, James, geb. 5. 3. 1802 in Somerton, gest. 28. 6. 1882 in London. Organist, vorzüglicher Lehrer und tüchtiger Kirchenkomponist.

urnhout, Gérard de (Gheert Jaques), geb. um 1520 in Turnhout, gest. 15. 9. 1580 in Madrid. Belg. Kontrapunktist. Erster Domkapellmeister in Antwerpen und am Hofe in Madrid. Sein Sohn:

urnhout, Jean de (Jean Jacques), 1589 bis 1595 Hofkapellmeister des Herzogs von Parma in Brüssel. Komponist.

urpin, Edmund Hart, geb. 4. 5. 1835 in Nottingham, lebt in London. Ausgezeichneter Organist, Musikschriftsteller. Seit 1880 Herausgeber des „Musical Standard“.

ye, Christopher, Dr. (engl. Geistlicher), gest. 1572. Organist und Komponist. Musikprofessor in Oxford.

yson-Wolff, Gustav, Dr., geb. 12. 4. 1840 in Berlin, lebt seit 1891 in Dresden als Lehrer am Konservatorium. Gründete in Bradford ein eigenes Konservatorium, gab Kammermusikkonzerte. War später in Leipzig Lehrer für Komposition, Theorie und Klavierspiel. Schrieb instruktive Klavierwerke rc.

U

lber, Fr. Chr. Herm., geb. 22. 4. 1781 in Breslau, gest. 2. 3. 1822 in Dresden. Violinist, Komponist und Dirigent. Sein Bruder:

Uber, Alex., geb. 1783 in Breslau, gest. 1824 als Kapellmeister des Fürsten von Schönaich-Carolath. Violoncellist. Schrieb ein Violoncellkonzert, Variationen, ein Septet u. a.

Ueberlée, Adalbert, geb. 27. 6. 1837 in Berlin, gest. 15. 3. 1897 in Charlottenburg. Königl. Musikdirektor, Organist, Gymnasiallehrer. Komponierte eine Oper, Oratorien, ein Requiem u. a.

Ugalde, Delphine, geb. Beaucé, geb. 3. 12. 1829 in Paris. Berühmte französische Opernsängerin, Komponistin.

Ugolini, Vincenzo, geb. in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Perugia, gest. 1626 in Rom. Kapellmeister am Vatikan daselbst. Hervorragender Vertreter des Palestrinastils. Komponist.

Uhl, Edmund, geb. 25. 10. 1853 in Prag. Organist, Musikreferent und Lehrer am Konservatorium in Wiesbaden. Komponist.

Uhlig, Theod., geb. 15. 2. 1822 in Wurzen bei Leipzig, gest. 3. 1. 1853 in Dresden. Violinist, Wagnerianer. Verfaßte einen Klavierauszug von „Lohengrin“. Komponierte verschiedene Werke und schriftstellerte über Musik.

Uji, Bela von, Komponist mehrerer Operetten („Kaisermanöver“, „Kleine Prinzessin“, Wien 1905 u. 1907) und der Oper „Der Müller und sein Kind“, Graz 1907, rc.

Ulibischew, Alex. v., geb. 1795 in Dresden, gest. 24. 1. 1858 in Nishnij-Nowgorod. Kais. russ. wirklicher Staatsrat und Diplomat. Musikschriftsteller: „Nouvelle biographie de Mozart“ u. a.

Ulrich, Hugo, geb. 26. 11. 1827 in Oppeln, gest. 23. 5. 1872 in Berlin. Komponist. Schrieb drei Symphonien, ein Klaviertrio, die Oper „Bertrand de Born“ blieb unvollendet. In seiner zweiten Symphonie, „Symphonie triomphale“ (C-dur op. 9), 1853 preisgekrönt durch die belgische Akademie, gab Ulrich sich als ein bedeutendes Talent zu erkennen. Ulrich arrangierte viele Orchesterwerke für Klavier.

Umlauf, Ignaz, geb. 1756 in Wien, gest. 8. 6. 1796 daselbst. Vizekapellmeister in Wien, Klaviervirtuos, Komponist. Freund Beethovens. Sein Sohn:

Umlauf, Michael, geb. 9. 8. 1781 in Wien, gest. 20. 6. 1842 daselbst. Violinist, Kapellmeister, Komponist.

Umlauft, Paul, s. T. d. G.

Unger, Karoline, geb. 28. 10. 1803 in Stuhlweißenburg (Ungarn), gest. 23. 3. 1877 in Florenz. Gefeierte Bühnensängerin.

Unger, Georg, geb. 6. 3. 1837 in Leipzig, gest. 2. 2. 1887 daselbst. Tenorist. Sang 1876 den Siegfried in Bayreuth.

Urbach, Karl Friedr., geb. 26. 9. 1833 in Burg bei Magdeburg, lebt als Lehrer und Organist in Egeln. Verfasser von Klavierschulen, Sonaten, Etüden und Klavierstücken.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

U

Urbach, Otto, geb. 6. 2. 1871 in Eisenach, Pianist, Lehrer am Kgl. Konservatorium in Dresden, Komponist. Schrieb 1 komische Oper („Der Müller von Sanssouci", Frankfurt 1896), 1 Streichquartett, 1 Ouvertüre, Vokalsachen ꝛc.

Urban, Christian, geb. 16. 10. 1778 in Elbing, gest. nach 1825. Städt. Musikdirektor in Danzig. Musikschriftsteller und Tonsetzer.

Urban, Heinr., geb. 27. 8. 1837 in Berlin, gest. 24. 11. 1901 ebenda. Violinist, Komponist, Lehrer der Komposition und Musikschriftsteller.

Urban, Fr. Julius, geb. 23. 12. 1838 in Berlin. Kgl. Musikdirektor. Komponierte Gesangswerke. Gesanglehrer.

Urbanek, Jan, geb. 31. 1. 1809 in Slanin (Böhmen). Bedeutender Violinist, lebte als Konzertmeister in Berlin.

Urhan, Chrétien, geb. 16. 2. 1790 in Montjoie bei Aachen, gest. 2. 11. 1848 in Belleville bei Paris. Bratschenvirtuos (Viola d'amour), Soloviolinist an der Großen Oper, Organist, Komponist.

Urio, Francesco Antonio, geb. um 1660 in Mailand. War Franziskanermönch und Kirchenkapellmeister in Rom. Schrieb kirchliche Kompositionen, aus denen Händel eine Anzahl Themen zur künstlerischen Verarbeitung in eigenen Werken entnahm.

Urlus, Jacques, s. T. d. G.

Urso, Camilla, geb. 1842 in Nantes, lebt in New York. Violinvirtuosin.

Urspruch, Anton, geb. 17. 2. 1850 in Frankfurt a. M., wo er am 11. 1. 1907 starb. Pianist (Lisztschüler) und begabter Komponist. Es erschienen von ihm 1 Klavierkonzert op. 9, 1 Klaviersonate op. 1 (vierhändig), Variationen für 2 Klaviere op. 18, 1 Klaviertrio op. 12 und verschiedenes Andere. Von seinen beiden Opern „Der Sturm" (Frankfurt 1880) und „Das Unmöglichste von Allem" (Karlsruhe 1897) begegnete die letztere nachhaltigerem Interesse.

Uzielli, Julia, s. T. d. G.

Uzielli, Lazzaro, s. T. d. G.

V

Vaccai, Nicolo, geb. 15. 3. 1790 in Tolentino (Neapel), gest. 5. 8. 1849 in Pesaro. Berühmter Gesangslehrer und Komponist. Lehrer für Komposition und Studieninspektor am Konservatorium in Mailand.

Valentini, Giovanni, geb. in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Hoforganist in Wien. Komponist von Kirchen- und Instrumentalmusik.

Valentini, Giuseppe, geb. 1690(?) in Florenz, wirkte dort als Violinist und Komponist. Schrieb eine Anzahl Kammermusikwerke.

Valentini, Pietro Francesco, geb. in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, gest. 1654 in Rom. Verfasser musiktheoretischer Bücher, gelehrter Kontrapunktist. Schrieb Kirchenmusik, Madrigale, Kanons, dramatische Musik u. a.

Valentino, Henri Justin Armand Joseph, geb. 14. 10. 1785 in Lille, gest. 28. 1. 1856 in Versailles. Hervorragender Dirigent. (Kapellmeister an der Großen Oper.)

Vallotti, Francesco Antonio, geb. 11. 6. 1697 in Padua, gest. 16. 1. 1780 daselbst. Organist, Komponist und Theoretiker.

Varnay, Pierre Josef Alphonse, geb. 1. 12. 1811 in Paris, gest. 7. 2. 1879 daselbst. Violinist, Theaterkapellmeister. Operettenkomponist. Sein Sohn:

Varnay, Louis, geb. 1854, gest. 1908 in Paris. Komponist zahlreicher beliebter französischer komischer Opern und Operetten.

Vasconcellos, Joaquim de, zeitgenössischer portugiesischer Musikschriftsteller von Verdienst.

Vasseur, Félix Augustin Josef Léon, geb. 28. 5. 1844 in Bapaume. Organist. Komponierte Operetten, Messen, Offertorien ꝛc. V. lebt in Paris.

Vaucorbeil, Auguste Emanuel, geb. im Dezember 1821 in Rouen, gest. 5. 11. 1884 in Paris. Komponist. War seit 1880 Direktor der großen Oper.

Vavrinecz, Mauritius, geb. 18. 7. 1856 in Czegled (Ungarn). Komponist, Domkapellmeister in Pest. Musikreferent.

Vecchi, Orazio, geb. um 1550 in Modena, gest. 19. 2. 1605 dortselbst. Hervorragender Komponist, Kapellmeister.

Vecchi, Orfeo, geb. 1540 in Mailand, gest. um 1604 daselbst. Kapellmeister, namhafter Kirchenkomponist.

Vecchi, Lorenzo, geb. 1566 in Bologna. Kirchenkapellmeister daselbst, Komponist.

Vecsey, Franz von, s. T. d. G.

Veit, Wenzel Heinr., geb. 19. 1. 1806 in Repic bei Leitmeritz, gest. 16. 2. 1864 dortselbst. Böhmischer Komponist.

Venth, Karl, geb. 10. 2. 1860 in Köln. Violinist, war Konzertmeister in New York, ist seit 1888 Gründer u. Direktor einer Musikschule in Brooklyn. Schrieb Musik zu Schillers „Glocke" u. a.

Vento, Ivo de, geb. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Spanien, gest. 1575 in München. 1568 Kapellmeister in Landshut, dann Organist der Hofkapelle in München. Veröffentlichte Motetten und mehrstimmige Lieder.

Vento, Matthias, geb. 1739 in Neapel, gest. 1777 in London. Schrieb 6 Opern, 6 Trios für Streichinstrumente, 36 Klaviertrios ꝛc.

Veracini, Antonio, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Violinist und Kammermusikkomponist in Florenz.

Veracini, Francesco Maria, geb. 1685 in Florenz, gest. 1750 in Pisa. Bedeutender Violinist. Komponierte Violinwerke.

Verdelot (Verdelotte), Philippe, geb.

Anfang des 16. Jahrh., gest. um 1567. Hervorragender niederländ. Kontrapunktist, einer der ersten Madrigalenkomponisten.

Verdi, Giuseppe, geb. 10. 10. 1813 in Roncole bei Busseto, gest. 27. 1. 1901 in Mailand.

Verhulst, J. J. H., geb. 19. 3. 1816 in Haag, gest. 17. 1. 1891 daselbst. Komponist (Symphonien, Ouvertüren, Messen 2c.). Ausgezeichneter Kapellmeister, kgl. holländischer Hofmusikdirektor. Seine Tochter:

Verhulst, Anna, vortreffliche Pianistin.

Vesque v. Püttlingen, J. (Pseud. J. v. Hoven), geb. 23. 7. 1803 in Opole (Polen), gest. 30. 10. 1883 in Wien. Begabter Dilettant. Komponierte Opern, Gesangskompositionen. Schrieb „Das musikalische Autorrecht“. Pianist.

Viadana, Ludovico (Grossi), geb. 1564 in Viadana (bei Mantua), war Kirchenkapellmeister in Fano, Venedig und Mantua, wo er 1627 (oder 1645) starb. Führte als einer der ersten Meister den basso continuo (Orgel- oder Instrumentalbaß) als fundamentale Stütze der Gesangstimmen ein. Schrieb viele geistliche und weltliche Vokalwerke und Instrumentalmusik.

Vianna da Motta, José, s. T. d. G.

Viardot-Garcia, Pauline, geb. 18. 7. 1821, gest. 18. 5. 1910 in Paris, Tochter und Schülerin von Manuel Garcia, glänzte von 1827 bis um 1860 als eine der gefeiertsten Gesangsvirtuosinnen der Bühne und des Konzertsaals. P. V. war auch noch als Klavierspielerin eine der besten Schülerinnen Liszts und dokumentierte ihre Vielseitigkeit als Musikerin in der Komposition hübscher Lieder und einiger Operetten. Ihrer Lehrtätigkeit verdanken so ziemlich alle zu Ruf gelangten Sängerinnen neuerer Zeit den letzten Schliff.

Viardot, Louise Héritte, geb. 14. 12. 1841 in Paris. Komponistin. War Gesanglehrerin am Konservatorium in Frankfurt.

Viardot, Paul, geb. 1857 in Paris, der Sohn der berühmten Sängerin, ist Violinist und Kapellmeister.

Vicentino, Nicola, geb. 1511 in Vicenza, gest. nach 1561. Hofkapellmeister in Ferrara, Komponist und Theoretiker.

Vidal, Louis Antonio, geb. 10. 7. 1820 in Rouen. Franz. Musikschriftst., Violoncellist. Starb 1891 in Paris.

Viedal, Paul, s. T. d. G.

Vierling, Joh. Gottfr., geb. 28. 1. 1720 in Metzels (Sachs.), gest. 22. 11. 1813 in Schmalkalden. Organist, Theoretiker, Komponist.

Vierling, Gg., geb. 5. 9. 1820 in Frankenthal (Pfalz), gest. 1. 5. 1901 in Wiesbad. Komp., Oratorien, a cappella-Chöre, Kammermus.

Vieuxtemps, Henry, geb. 20. 2. 1820 in Verviers, gest. 6. 6. 1881 in Mustapha (Algier). Berühmter Violinvirtuos, Komponist. War Lehrer am Konservatorium in Brüssel. Seine Gattin:

Vieuxtemps, Josephine, geb. Eder, geb. 15. 12. 1815 in Wien, gest. 28. 6. 1868 in Celle St. Cloud bei Paris. Pianistin.

Vieuxtemps, Jules Joseph Ernest, geb. 18. 3. 1828 in Brüssel, gest. 26. 3. 1896 in Belfast. Violoncellvirtuos.

Vieuxtemps, Jean Joseph Lucien, geb. 5. 7. 1828 in Brüssel. Pianist und Klavierlehrer in Brüssel. Komponist.

Vilbak, Renaud de, geb. 1820 in Montpellier. Komponist von Opern, Klavierstücken 2c. War seit 1855 Organist in Paris und starb 1894.

Villanis, Luigi Alberto, geb. 24. 6. 1863 in San Mauro Torinese, lebt in Turin. Musikgelehrter, Musikschriftsteller und Komponist.

Villars, François de, geb. 26. 1. 1825 auf der Insel Bourbon. Musikschriftsteller in Paris.

Villebois, Konstantin Petrowitsch, geb. 17./29. 5. 1817, gest. 30. 6. (12. 7.) 1882 in Warschau. Beliebter russischer Liederkomponist.

Villoing, Alex., geb. in Petersburg, gest. 1878 dortselbst. Lehrer v. Rubinstein. Komponist. Gab eine Klavierschule heraus.

Villoteau, Guilleaume André, 6. 9. 1759 in Bellême (Orne), gest. 23. 4. 1839 in Paris. Musikschriftsteller. Ging mit Napoleon nach Aegypten, um Musikforschungen obzuliegen, deren Resultate er später veröffentlichte.

Vincent, Alex. Jos. Hydulphe, geb. 20. 11. 1797 in Hesdin (Pas de Calais), gest. 26. 11. 1868 in Paris. Musikschriftsteller.

Vincent, Heinr. Jos., geb. 23. 2. 1819 in Theilheim bei Würzburg, gest. 1905 in Wien. Tenorist, Gesanglehrer, Chormeister und Musiktheoretiker. Komponierte Lieder, Opern, Operetten.

Vinci, Pietro, geb. 1540 in Nicosia (Sizilien). Kirchenkapellmeister, Komponist.

Vinci, Leonardo da, geb. 1690 in Strongoli (Kalabrien), gest. 1732 in Neapel. Opernkomponist der neapolitan. Schule. Kapellmeister.

Viole, Rudolf, geb. 10. 5. 1825 in Schochowitz bei Mansfeld, gest. 7. 12. 1867 in Berlin. Pianist, Komponist und Musiklehrer (Lisztschüler).

Viotta, Henri, s. T. d. G.

Viotti, Giovanni Battista, geb. 23. 5. 1753 in Fontanetto da Po (Vebelli), gest. 3. 3. 1824 in London. Violinist und bedeutender Komponist für sein Instrument. Kapellmeister.

Virdung, Seb., Priester in Basel, lebte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Organist, Musiktheoretiker, Komponist.

Visetti, Albert Anthony, geb. 13. 5. 1846 in Spalato (Dalmatien), lebt in England. Gesanglehrer, Musikschriftsteller.

Vitali, Filippo, geb. 1590 in Florenz, gest. 1650 in Rom. Kapellmeister,

V

Sänger in der päpstlichen Kapelle, Komponist.

Vitali, Giovanni Battista, geb. um 1644 in Cremona, gest. 12. 10. 1692 in Modena. Komponist, Bratschist, Kapellmeister.

Vittori, Loreto, geb. um 1588 in Spoleto, gest. 23. 4. 1760 in Rom. Sänger und Komponist.

Vittoria, Tommaso Ludovico da, spanischer Priester, geb. um 1540 in Avila (Spanien), gest. um 1610 als Kaplan des Königs von Spanien wahrscheinlich in Madrid. Komponist, einer der berühmtesten Vertreter der römischen Schule und Freund Palestrinas. Lebte lange in Rom.

Vivaldi, Antonio, Priester, geb. 1670 in Venedig, gest. 1743 daselbst. Violinist, fruchtbarer Komponist, längere Zeit Kapellmeister in Hessen-Darmstadt.

Vivier, Albert Josef, geb. 15. 12. 1816 in Huy (Belgien), gest. Febr. 1903 in Brüssel, belgischer Musikschriftsteller. Komponist der Oper „Padillo le tavernier“ (Brüssel 1857).

Vivier, Eugène, geb. 1821, gest. 1900 in Nizza, berühmter Hornvirtuose, der sogar den Kunstgriff los hatte, Doppeltöne zu blasen. Schrieb für und über sein Instrument.

Vizentini, Louis Albert, geb. 9. 11. 1841 in Paris, Violinist, Musikkritiker und Theaterkapellmeister, dann Theaterdirektor in Lyon, wo er Wagners „Meistersinger“ aufführte, zuletzt Regisseur der großen Oper in Paris. Komponierte Balletts, Operetten, Orchesterwerke, Gesänge u. a.

Vogel, Ad. Bernh., geb. 3. 12. 1847 in Plauen, gest. 12. 5. 1898 in Leipzig. Musikkritiker. Schrieb mehrere Künstlermonographien. Komponierte zwei- und vierhändige Hausmusik, Lieder u. a.

Vogel, Charles Louis Adolphe, geb. 17. 5. 1808 in Lille, gest. 1892 in Paris. Begabter Komponist. (Opern, Orchesterwerke.)

Vogel, Emil, Dr., geb. 21. 1. 1859 in Wriezen a. Oder, gest. 18. 6. 1908 in Nicolassee bei Berlin. Musikhistoriker und Bibliograph. 1893—1902 Bibliothekar an der „Musikbibliothek Peters“ in Leipzig.

Vogel, Wilh. Moritz, geb. 9. 7. 1846 in Sorgau (Schlesien). Redakteur der „Tonhalle“, Dirigent und Kantor in Leipzig. Komponierte instruktive Werke für Pianoforte und Gesang.

Vogel, Johann Christoph, geb. 1756 in Nürnberg, gest. 26. 6. 1788 in Paris. Begabter, jung gestorbener Komponist.

Vogel, Ludwig. Flötist und Komponist für Flöte. War 1792—1798 am Variététheater im Palais Royal in Paris tätig.

Vogel, Friedr. Wilh. Ferd., geb. 9. 9. 1807 in Havelberg. Ausgezeichneter Organist, Orgelvirtuose. War seit 1852 Lehrer an der Orgel- und Kompositionsschule in Bergen (Norwegen).

Voggenhuber, Vilma v. (Frau V.-Krolop), geb. 1845 in Pest, gest. 11. 1. 1888 in Berlin. Kgl. Kammersängerin, hervorragend dramatisch veranlagte Bühnen-Sopranistin.

Vogl, Heinr., geb. 15. 1. 1845 in München, gest. 20. 4. 1900 ebenda, bedeutender Wagnersänger.

Vogl, Joh. Mich., geb. 10. 8. 1768 in Steyr, gest. 19. 11. 1840 in Wien. Lieder- und Opernsänger. Sang zuerst Schubertlieder.

Vogl, Therese, s. T. d. G.

Vogler, Georg Jos. Abt, geb. 15. 6. 1749 in Würzburg, gest. 6. 5. 1814 in Darmstadt. Berühmter Organist, Theoretiker und Komponist, Kapellmeister in Darmstadt, Lehrer K. M. v. Webers und Meyerbeers. Schrieb zahlreiche Opern, Ballette, Entreakte, Chöre 2c.

Vogrich, Max, geb. 1852 in Hermannstadt (Siebenbürgen), vielgereister Pianist. War in Sidney und New York als Konservatoriumsdirektor tätig, lebte seit 1892 einige Jahre in Weimar. Komponierte Opern „Der Buddha“, Musik zu Wildenbruchs „Die Lieder des Euripides“ Weimar 1905, Kirchenmusik, Klavierkonzerte, Klavierstücke (darunter die bekannte Staccato-Caprice), Lieder u. a.

Vogt, Gustave, geb. 18. 3. 1781 in Straßburg, gest. 1870 in Paris. Oboist. Lehrer am Pariser Konservatorium. Komponist für sein Instrument.

Vogt, Joh. (Jean), geb. 17. 1. 1823 in Groß-Tinz bei Liegnitz, gest. 31. 7. 1888 in Eberswalde bei Berlin. Pianist und Komponist.

Voigt, Johann Georg Hermann, geb. 14. 5. 1769 in Osterwieck (Sachsen), gest. 24. 2. 1811 in Leipzig. Organist, Komponist.

Voigt, Karl, geb. 29. 3. 1808 in Hamburg, gest. 6. 2. 1879 daselbst. Pianist. War Direktor des Cäcilienvereins in Frankfurt. Gründete dann in Hamburg einen Gesangverein.

Vojacek, Ignaz, geb. 4. 12. 1825 in [illegible] (Mähren). Kapellmeister und Lehrer für Instrumentation in Petersburg. Komponierte Messen, Offertorien und auch weltliche Gesangsstücke.

Volbach, Fritz, Dr., s. T. d. G.

Volckmar, Wilh. Valentin, Prof. Dr., geb. 26. 12. 1812 in Hersfeld, gest. 29. 8. 1887 in Homberg bei Kassel. Orgelvirtuos und Komponist, kgl. Musikdirektor.

Volkert, Franz, geb. 2. 2. 1767 in Friedland bei Bunzlau, gest. 22. 3. 1845 in Wien. Organist. War Kapellmeister in Wien, Komponist.

Volkland, Alfred, Dr., geb. 10. 4. 1841 in Braunschweig, gest. Juli 1905 in Basel, wo er seit 1875 als Dirigent der Allgemeinen Musikgesellschaft verdienstvoll tätig war.

Volkmann, Fr. Rob., geb. 6. 4. 1815 in Lommatzsch (Sachsen). gest. 30. 10. 1883 in Pest. Komponist von Bedeutung, Lehrer der Harmonie und des Kontra-

V

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

punkts an der Landesmusikschule in Pest.

Volkmann, Hans, Dr., geb. 29. 4. 1875 in Bischofswerda i. S., Musikschriftsteller in Dresden. Schrieb u. a. eine Biographie seines Großonkels Robert Volkmann (1902).

Vollhardt, Emil Reinhardt, geb. 16. 10. 1858 in Seifersdorf i. S., lebt in Zwickau. Dirigent, Pianist, Organist und Komponist (Vokalwerke 2c.).

Vollweiler, G. J., geb. 1770, gest. 17. 11. 1847 in Heidelberg. Theoretiker und Musiklehrer in Frankfurt a. M. Sein Sohn:

Vollweiler, Karl, geb. 27. 11. 1813 in Offenbach, gest. 27. 1. 1847 in Heidelberg. Komponist und Musiklehrer.

Volumier, Jean Baptiste, geb. 1677 in Spanien, gest. 7. 10. 1720 in Dresden. Ausgezeichneter Violinist, Konzertmeister und Hoftanzmeister in Dresden.

Voretzsch, Joh. Felix, geb. 17. 7. 1835 in Altkirchen. Pianist. Dirigierte als Nachfolger von Franz bis 1895 die Singakademie und Abonnementskonzerte in Halle. Kgl. Musikdirektor.

Voß, Charles, geb. 20. 9. 1815 in Schmarsow (Pommern), gest. 29. 8. 1882 in Verona. Pianist und Komponist.

Voß, J. W. Otto, s. T. d. G.

Vrieslander, Otto, geb. 18. 7. 1880 in Düsseldorf, lebt in München. Liederkomponist. Veröffentlichte mehrere Bände Lieder-Zyklen: „22 Gesänge aus des Knaben Wunderhorn", „12 Gesänge nach Gedichten von Goethe", „Pierrot Lunaire", „46 Gedichte von Giraud-Hartleben", „22 Gedichte von C. F. Meyer" u. a.

Vroje, van de, geb. um 1835 in Belgien. Flötenvirtuos und Komponist für Flöte.

Vroye, Theod. Josef de, geb. 19. 8. 1804 in Villers la Ville (Belg.), gest. 19. 7. 1878 in Lüttich. Kanonikus und Musikdirektor an der Kathedrale zu Lüttich. Komponierte religiöse Gesänge.

Vulpius, Melchior, geb. um 1560 in Wasungen, gest. um 1616 in Weimar. Kirchenkomponist, Kantor, Theoretiker.

W

Wachsmann, Joh. Jak., geb. 1791, lebte in Magdeburg als Seminarmusiklehrer und Vereinsdirigent, starb nach 1840. Gab Gesangslehrwerke 2c. heraus.

Wachtel, Theod., geb. 10. 3. 1823 in Hamburg, gest. 14. 11. 1893 in Frankfurt a. M. Tenorist.

Wachter, Ernst, s. T. d. G.

Waelput, Hendrik, geb. 26. 10. 1845 in Gent, gest. 8. 7. 1885 daselbst. Belg. Komponist. War Theaterkapellmeister und Konzertleiter. Veröffentlichte vier Symphonien, einige Kantaten, Lieder u. a.

Waelrant, Hubert, geb. um 1517 in Tongerloo (Brabant), gest. 1595 in Antwerpen, ein beachtenswerter Komponist und Theoretiker jener Zeit (Madrigale, Motetten 2c.).

Wagenaer, Johann, geb. 1. 11. 1862 in Utrecht, ist daselbst Domorganist; schrieb Orchesterwerke, Kammermusik, Orgelstücke, Vokalsachen u. a.

Wagenseil, Georg Christoph, geb. 1715 in Wien, gest. 1777 daselbst. Kaiserl. Kammerkompositeur und Hofmusikmeister. Viele Orchester- und Instrumental-, besonders Klavierwerke.

Waghalter, Wladijslaw, s. T. d. G.

Wagner, Georg Gottfr., geb. 5. 4. 1698 in Mühlberg, gest. 1760 in Plauen. Schüler von J. S. Bach, Kantor, Komponist.

Wagner, Jak. Karl, gest. 22. 2. 1772 in Darmstadt, gest. 1822 daselbst. Komponist und Waldhornvirtuose, Hofkapellmeister in Darmstadt (Opern, Kantaten, Symphonien 2c.).

Wagner, Ernst David, geb. 18. 2. 1806 in Dramburg, gest. 4. 5. 1883 in Berlin. Kgl. Musikdirektor und Organist in Berlin. Komponierte Motetten, Psalmen u. s. w.

Wagner, Johanna (Jachmann W.), geb. 13. 10. 1828 bei Hannover, gest. 16. 10. 1894 in Würzburg. Bedeutende dramatische Sängerin (Nichte R. Wagners), war zuletzt Gesanglehrerin.

Wagner, Paul Emil, geb. 28. 6. 1846 in Neiße, lebt in Paderborn als Musiklehrer. Komponierte Operetten, Orchester- u. Klavierstücke, Chöre, Lieder 2c.

Wagner, Richard, geb. 22. 5. 1813 in Leipzig, gest. 13. 2. 1883 in Venedig. Sein Sohn:

Wagner, Siegfried, s. T. d. G.

Walch, Johann Heinrich, geb. 1776, gest. 2. 10. 1855 in Gotha. Musikdirektor daselbst. Schrieb Militärkompositionen und Tänze.

Waldersee, Paul Graf von, geb. 3. 9. 1831 in Potsdam, gest. Juni 1906 in Königsberg. Herausgeber einer Sammlung musikalischer Vorträge. War Redakteur der Breitkopf-Härtelschen Mozart- und Beethoven-Ausgaben.

Waldmann, Ludolf, s. T. d. G.

Walker, Edythe, s. T. d. G.

Wallace, William Vincent, geb. 1. 6. 1814 in Waterford (Irland), gest. 12. 10. 1865 zu Schloß Bages (Haute Garonne). Violinist, Pianist und Komponist von Opern, Klavierwerken u. a., Orchesterdirigent.

Wallaschek, Rich., Privatdozent der Universität Wien. Musikschriftsteller. Schrieb eine „Aesthetik der Tonkunst" 2c.

Wallenstein, Martin, geb. 22. 7. 1843 in Frankfurt a. M., großherzoglich hess. Kammervirtuos. Pianist, Dirigent des neuen philharmon. Vereins in Frankfurt. Komponierte 1 Oper, 1 Festouvertüre u. s. w. Starb 1896.

Wallerstein, Anton, geb. 22. 7. 1843

in Dresden, gest. 26. 3. 1892 in Genf. Violinist und beliebter Tanzkomponist.

Wallifer, Christoph Thomas, geb. 1568 in Straßburg, gest. 26. 4. 1648 daselbst. Prof. an der Universität in Straßburg. Organist am Münster. Schriftsteller und Komponist.

Wallner, Leopold, geb. 27. 11. 1847 in Kiew (Rußland), lebt seit 1866 in Brüssel, geachteter Musiklehrer und Schriftsteller.

Wallnöfer, Adolf, s. T. d. G.

Walmisley, Thomas Forbes, geb. 1783 in London, gest. 23. 7. 1866 daselbst. Organist und beliebter Komponist. Sein Sohn:

Walmisley, Thomas Attwood, Dr., geb. 21. 1. 1814 in London, gest. 17. 1. 1856 in Hastings. Ausgezeichneter Organist, Komponist und Professor der Musik an der Universität Cambridge.

Walter, Alb., geb. in Coblenz, lebte seit 1795 in Paris. Klarinettist und Komponist für sein Instrument.

Walter, August, geb. 1821 in Stuttgart, gest. 22. 1. 1896 in Basel. Komponist, Violinist, Musikdirektor in Basel. Schrieb eine Symphonie, ein Oktett, Streichquartette, Lieder u. a. Seine Frau:

Walter-Strauß ist eine geschätzte Konzertsängerin.

Walter, Benno, geb. 17. 6. 1847 in München, gest. 28. 10. 1901 in Konstanz. Violinist, war Hofkapellmeister in München und Professor an der Akademie.

Walter, Bruno, s. T. d. G.

Walter, Georg Anton. Violinist, Komponist. War 1792 Opernkapellmeister in Rouen.

Walter, Ignaz, geb. 1759 in Radowitz (Böhmen), gest. um 1830 in Regensburg. Berühmter Tenorist, Operettenkomponist, Theaterdirektor. Seine Frau:

Walter, Juliane (geb. Roberts), war eine geschätzte Sängerin.

Walter, Jos., geb. 30. 12. 1833 in Neuburg a. d. Donau, gest. 15. 7. 1875 in München. Violinvirtuose. War kgl. Konzertmeister und Lehrer am Konservatorium in München. Sein Bruder:

Walter, Karl, geb. 27. 10. 1862 in Cramsberg (Taunus). War zuerst Lehrer, dann Organist und Chordirigent in Biebrich, lebt als Seminarmusiklehrer in Montabaur. Komponist, Musikhistoriker, Musikschriftsteller.

Walter, William Henry, Dr., geb. 1. 7. 1828 in Newark (New Jersey). Organist, Komponist. Sein Sohn:

Walter, George William, Dr., geb. 16. 12. 1851 in New York, lebt in Washington als Lehrer an der Columbia-Universität. Organist.

Walter-Choinanus, Iduna, s. T. d. G.

Walther, Joh., geb. 1496 in Kahla (Cola? Gotha?), gest. 1570 in Torgau. War 1524 Kapellmeister in Torgau, dann Kapellmeister des Kurfürsten Moritz von Sachsen in Dresden. Organist [illegible] des evangel. Kirchengesangs.

Walther, Joh. Gottfr., geb. 18. 9. [illegible] in Erfurt, gest. 28. 3. 1748 in [illegible] Organist, Hofmusikus. Schrieb das [illegible] „Musikalische Lexikon". Bedeutender [illegible]ponist. Sein Sohn:

Walther, Joh. Christoph, geb. 8. 7. [illegible] in Weimar, gest. 25. 8. 1771 [illegible] Ausgezeichneter Klavier- und [illegible]spieler, Komponist.

Wambach, Emile Xavier, geb. 26. 11. [illegible] in Arlon (Luxemburg). Begabter [illegible] Komponist und Violinist.

Wangemann, Otto, geb. 9. 1. 184[illegible] [illegible] Loitz (Pommern). Musikdirektor [illegible] Organist in Charlottenburg. [illegible]geber der Zeitschrift „Die [illegible]" Musikschriftsteller, Komponist.

Wanhal (van Hal), Joh. Bapt., geb. 12. [illegible] 1739 in Neu-Nechanitz, gest. 26. [illegible] in Wien. Böhm. Komponist von gr[illegible] Produktivität und seiner Zeit von [illegible]vorragendem Ruf.

Warlamoff, Alex Jegorowitsch, geb. [illegible] gest. 1851 in Moskau. Komponi[illegible] Lieder und Duette, die große Po[illegible]larität erlangten.

Warnots, Henri, geb. 11. 7. 1832 [illegible] Brüssel. Tenorist, Komponist, [illegible]dirigent. Zuletzt Leiter einer [illegible]schule in Brüssel. Seine Tochter:

Warnots, Elly, geb. 1857 in Lüttich. Angesehene Opernsängerin.

Wartel, Pierre François, geb. 3. 4. [illegible] in Versailles, gest. August 1882 in [illegible] Tenorist an der Großen Oper. Ber[illegible] Gesanglehrer. Seine Frau:

Wartel, Atala Therese Annette ([illegible] Adrien), geb. 2. 7. 1814 in Paris, [illegible] 6. 11. 1865 daselbst. Vortre[illegible] Pianistin, Lehrerin am Pariser Kon[illegible]vatorium.

Wasielewski, Jos. W. von, geb. 17. [illegible] 1822 in Groß-Leesen bei Danzig, [illegible] 16. 12. 1896 in Sondershausen. [illegible]schriftsteller und Komponist, Viol[illegible] Kgl. Musikdirektor. Verf. der bekann[illegible] Schumann-Biographie.

Wassermann, H. J., geb. 3. 4. 1791 [illegible] Schwarzbach b. Fulda, gest. 1838 in [illegible] bei Basel als Musikdirektor. Violinist und Orchesterdirigent. Komponierte ein [illegible]quartett, Quartett mit Flöte u. [illegible]

Watson, Henri C., geb. 1816 in London. Seit 1880 in New York. Liederkomponist (?) und Musikkritiker.

Webbe, Samuel (Vater), geb. 1740 [illegible] Minorca, gest. 1824 in London. Organist und Komponist. Sein Sohn:

Webbe, Samuel, geb. 1770 in London, lebte später in Liverpool. Organist und Komponist. Starb 1843.

Weber, Bernh. Anselm, geb. 18. 4. 17[illegible] in Mannheim, gest. 23. 3. 1821 in Berlin. Ausgezeichneter Klavierspieler und tüchtiger Dirigent (Musikdirektor [illegible]

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Hannover, Berlin u. s. w.). Komponierte Opern, Singspiele, Monodramen, Kantaten u. a.

Weber, Fr. Dionys, geb. 9. 10. 1766 in Welchau (Böhmen), gest. 25. 12. 1842 in Prag. Tüchtiger Theoretiker und Komponist, Mitgründer des Konservatoriums in Prag, vortrefflicher Lehrer.

Weber, Friedr. August, geb. 24. 1. 1753 in Heilbronn, gest. 21. 1. 1806 daselbst. Arzt, tüchtiger Musiker und fruchtbarer Komponist, Musikschriftsteller.

Weber, Gottfr., geb. 1. 3. 1779 in Freinsheim (Pfalz), gest. 21. 9. 1839 in Kreuznach. Seinem Beruf nach Jurist, war Weber ein berühmter Musiktheoretiker und Musikschriftsteller, Flöten- und Violoncellvirtuos. Gründete in Mannheim eine Musikschule. Komponierte 3 Messen, 1 Requiem und 1 Tedeum u. s. w.

Weber, Gustav, geb. 30. 10. 1845 in Münchenbuchsee (Schweiz), gest. 12. 6. 1887 in Zürich. Pianist, Organist, Dirigent, Komponist, Lehrer am Konservatorium in Zürich.

Weber, Karl Maria Freih. v., geb. 18. 12. 1786 in Eutin, gest. 5. 6. 1826 in London. Schöpfer der deutsch-romantisch-dramatischen Musik. Einer der größten deutschen Komponisten. Hervorragender Dirigent und Pianist, Musikschriftsteller. Sein Stiefbruder:

Weber, Edmund von, geb. 1766 in Hildesheim, gest. 1828 in Würzburg. Tüchtiger Komponist u. routinierter Dirigent.

Weber, Franz, Prof., geb. 26. 8. 1805 in Köln, gest. 18. 9. 1876 daselbst. Organist und kgl. Musikdirektor. Komponierte Lieder, mehrstimmige Gesänge, Klavierstücke u. s. w.

Weber, Karl Heinr., geb. 9. 8. 1834 in Frankenburg (Sachsen), lebt in Rußland. Musikpädagog und Theoretiker.

Weber, Georg Viktor, geb. 25. 2. 1838 in Ober-Erlenbach (Hessen), lebt in Mainz. Priester. Seit 1866 Domkapellmeister in Mainz. Tüchtiger Dirigent u. Komponist.

Weber, Miroslaw, geb. 9. 11. 1854 in Prag, gest. 1. 1. 1906 in München. Konzertmeister der Hofoper, ausgezeichneter Violinvirtuose. Komponierte Opern („Der selige Herr Vetter" Wiesbaden 1894, „Die neue Mamsell" München 1901), preisgekrönte Streichquartette, 1 Orchestersuite, 1 Violinkonzert u. a.

Weber, Wilhelm, Professor, geb. 16. 11. 1859 in Bruchsal, studierte am Stuttgarter Konservatorium, ist Direktor der Musikschule und Dirigent des Oratorienvereins in Augsburg. Erwirbt sich in letzterer Eigenschaft fortgesetzte Verdienste durch Erstaufführungen wertvoller Chorwerke deutscher und ausländischer Komponisten, so z. B. traten verschiedene Werke Enrico Bossis und „Der Kinderkreuzzug" Piernés in der deutschen Bearbeitung Webers ihren Weg durch die Konzertsäle von Augsburg aus an. Weber veröffentlichte „Einführungen" in diese und andere Werke, eine „Studie" über Beethovens missa solemnis und zahlreiche Aufsätze in musikalischen Fachzeitschriften. Ist Offizier der Pariser Akademie.

Weckerlin, Jean Baptiste Theodore, geb. 9. 11. 1821 in Gebweiler (Els.). Seit 1876 Bibliothekar des Konservat. in Paris. Komponist (Opern, Symphonie, Oratorien, Messen u. s. w.), Theoretiker und Musikhistoriker. Starb Mai 1910.

Weckerlin, Mathilde, berühmte Bühnensängerin (Sopranistin), lebt jetzt als Gattin des Pianisten u. Komponisten Profess. Hans Bußmeyer in München.

Wedekind, Erika, s. T. d. G.

Wedemann, Wilh., geb. 24. 6. 1805 in Udestedt, gest. 1845. Hofkantor und Seminarlehrer in Weimar. Komponierte Klavier- und Gesangstücke.

Weelkes, Thomas, um 1600 Organist am College in Winchester. Mitglied der Chapel Royal. Schrieb wertvolle Kirchenkompost.

Wegelius, Mart., geb. 10. 11. 1846 in Helsingfors, starb dort 22. 3. 1906 als Direktor des von ihm gegründeten Konservatoriums. War auch Theaterkapellmeister, vielseitiger Komponist und theoretischer Schriftsteller. Jan Sibelius ist sein Schüler.

Wehle, Karl, geb. 17. 3. 1825 in Prag, gest. 3. 6. 1883 in Paris, woselbst er auch meist lebte. Pianist. Komponist von brillanten Klavierstücken.

Weidemann, Friedrich, s. T. d. G.

Weidt, Heinrich, geb. 1828 in Koburg, gest. 16. 9. 1910 in Graz, Theaterkapellmeister, komponierte Opern, Chöre und beliebte Lieder.

Weidt, Karl, geb. 7. 3. 1857 in Bern, lebt in Heidelberg. Beliebter Männerchor-Komponist. Dirigent.

Weigl, Josef, geb. 28. 3. 1766 in Eisenstadt (Ungarn), gest. 3. 2. 1846 in Wien. Hofkapellmeister daselbst, Komponist von 32 Opern, schrieb auch Melodramen, Messen u. a. Sein Bruder:

Weigl, Taddäus, geb. um 1774, gest. 10. 2. 1844 in Wien. War Komponist, Kustos der Musikabteilung an der k. k. Bibliothek und Inhaber einer Musikalienhandlung.

Weinberger, Karl Friedr., geb. 1853 in Wallerstein (Bayern). Seminarlehrer und Domkapellmeister in Würzburg, Komponist, Theoretiker. Starb Januar 1909.

Weinberger, Karl, s. T. d. G.

Weiner, Mary, s. T. d. G.

Weingartner, Felix, s. T. d. G.

Weinlig, Chr. Ehregott, geb. 30. 9. 1743 in Dresden, gest. 14. 3. 1813 daselbst. Komponist von Oratorien, Kantaten, Klavierstücken u. a. Organist, zuletzt

Kantor an der Dresdner Kreuzschule. Sein Neffe:

Weinlig, Theodor Christian, geb. 25. 7. 1780 in Dresden, gest. 7. 3. 1842 in Leipzig. Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule daselbst. Bedeutender Theorielehrer. Schrieb Singübungen und 1 Werk über die Fuge. War Lehrer R. Wagners.

Weinwurm, Rudolf, geb. 3. 4. 1835 in Scheibeldorf a. d. Thaja, gest. 26. 5. 1911 in Wien. Dirigent großer Gesangvereine in Wien. Seit 1880 Universitätsmusikdirektor. Professor an der k. k. Lehrerbildungsanstalt St. Anna. Komponist von Männerchören. Schrieb: Allgemeine Musiklehre, Methodik des Gesangsunterrichtes.

Weinzierl, Max, Ritter von, geb. 16. 9. 1841 in Bergstadt (Böhmen), gest. 10. 7. 1898 in Mödling bei Wien. Direktor der Wiener Singakademie. Bekannt als Operetten- und beliebter Männerchorkomponist.

Weis, Karl, s. T. d. G.

Weiß, Karl, geb. 1738 in Mühlhausen i. Th. Flötenvirtuose. Sein gleichnamiger 1777 geborener Sohn war ebenfalls Flötenvirtuose, schrieb eine Flötenschule und viele Kompositionen für sein Instrument.

Weiß, Franz, geb. 18. 1. 1778 in Schlesien, gest. 25. 1. 1830 in Wien. Bratschist. Schrieb Symphonien, Quartette, Quintette, Trios, Duos u. s. w.

Weiß, Jul., geb. 19. 7. 1814 in Berlin. Violinist, Musiklehrer und Musikalienhändler. Schrieb instruktive Stücke für Klavier und Violine u. s. w.

Weiß, Amalie, s. Joachim.

Weiß, Josef, geb. 5. 11. 1864 in Kaschau (Ungarn). Klaviervirtuos, Komponist von Liedern, Klavierstücken, einem Klavierkonzert mit Orchester u. a.

Weißbeck, Joh. Mich., geb. 10. 5. 1756 in Unterlaimbach (Schwaben), gest. 1. 5. 1808 in Nürnberg. Musikschriftsteller. Kantor und Organist in Nürnberg. Polemisierte gegen Abt Voglers System.

Weißheimer, Wendelin, geb. 1836 in Osthofen, gest. 16. 6. 1910 in Nürnberg. Theaterkapellmeister und Komponist mehrerer Opern. Veröffentlichte „Erlebnisse mit R. Wagner, Franz Liszt und anderen Zeitgenossen" (1898, Stuttgart).

Weitzmann, Karl Fr., geb. 10. 8. 1808 in Berlin, gest. 7. 11. 1880 daselbst. Violinist, Dirigent, Theoretiker, Lehrer der Theorie und des Kontrapunktes in Berlin. Schrieb ein Lehrbuch. Musikschriftsteller für Theorie und Musikgeschichte. Komponist.

Weldon, John, gest. 1736 in London, wo er seit 1701 lebte. Sehr begabter engl. Komponist. Organist der kgl. Hofkirche in London. Veröffentlichte vorzugsweise Kirchenmusik.

Welsh, Thomas, geb. 1770 in Wells (Somerset). Seit 1800 Gesanglehrer in London. Todesjahr unbe[illegible] Sänger und Gesanglehrer. [illegible] Operetten, Glees, Lieder und eine [illegible]sangschule.

Welz, Ed. Ritter v., geb. 13. 6. 18[illegible] [illegible] Nürnberg. Musikdirektor in [illegible]brück i. S. Komponist von Klavier[illegible], Chören, Liedern u. a.

Wendling, Joh. Bapt., starb [illegible] in München. Flötenvirtuos. [illegible]nierte vieles für die Flöte. [illegible] Frau:

Wendling, Karl, geb. 14. 11. 18[illegible] [illegible] Frankenthal (Rheinpfalz). Pianist [illegible]klaviatur). Seit 1887 Lehrer a[illegible] [illegible]ziger Konservatorium. Fürstl. [illegible]scher Hofpianist.

Wendling, Karl, s. T. d. G.

Wendt, Ernst Adolf, geb. 6. 1. 18[illegible] [illegible] Schwiebus, gest. 5. 2. 1850 in Neu[illegible]. Seminarlehrer daselbst. Schrieb [illegible], Klavierstücke, Symphonien u. s. w.

Wenzel, Ernst Ferd., geb. 25. 1. 18[illegible] [illegible] Walddorf i. S., gest. 16. 8. 1880 in [illegible] Kösen. Schrieb für Schumanns [illegible]zeitschrift. Pianist. Lehrer für Kla[illegible]spiel am Leipziger Konservatorium [illegible] dessen Gründung.

Werkenthin, Gustav Wilh. Albert, [illegible] 6. 8. 1842 in Berlin, lebt daselbst. [illegible]nist. Direktor eines Konservator[illegible] für Klavierspiel in Berlin. Schri[illegible] (Veröffentlichte: Die Lehre vom K[illegible]spiel.) Komponist.

Werkmeister, Andreas, geb. 30. 11. 16[illegible] in Beneckenstein (Thüringen), gest. [illegible] 10. 1706 in Halberstadt. Bede[illegible] Theoretiker und Organist.

Wermann, Oskar, Prof., Hofrat, geb. [illegible] 4. 1840 in Meichen (Sachsen), gest. [illegible] 11. 1906 in Dresden als Kantor der Kreuzkirche. Komponist. Schrieb 1 [illegible] 1 Reformationskantate, Messen, [illegible], Sonaten &c.

Werner, Gregor Josef, geb. 1695, [illegible] 3. 3. 1766 in Eisenstadt. Kapellmeister [illegible] Fürsten Esterhazy (Vorgänger H[illegible]). Komponist.

Werner, Heinrich, geb. 2. 10. 1800 [illegible] Kirchenhohmfeld bei Erfurt, gest. [illegible] 1833 in Braunschweig. Komponist [illegible] Männerchören, Liedern (Heidenr[illegible]) u. s. w.

Werner, Johann Gottlob, geb. 17[illegible] [illegible] Hoyer (Sachsen), gest. 19. 7. 18[illegible] [illegible] Merseburg. Organist. Musikdirektor. Vortrefflicher Musikpädagog. Kompon[illegible]. Theoretiker.

Werner, Jos., geb. 25. 6. 1837 in [illegible]burg. Violoncellist, Lehrer am K[illegible]vatorium in München. Kompon[illegible] Cellowerke.

Werner, Karl Ludwig, s. T. d. G.

Werstowski, Alexis, geb. 18. 2. 179[illegible] [illegible] Moskau, gest. 17. 11. 1862 da[illegible] Kaiserl. russ. wirklicher Staatsra[illegible] Theaterinspektor in Moskau. [illegible]

7 **Opern**, von denen „Ascolds Grab" großen Erfolg hatte.

ert, Jakob van, geb. 1536, gest. 23. 5. 1596 in Mantua. Berühmter niederländ. Kontrapunktist, Kapellmeister, lebte meist in Italien.

ery, Nicolas Lambert, geb. 9. 5. 1789 in Huy b. Lüttich, gest. 6. 10. 1867 in Bande (Luxemburg). Violinist. Dirigent. Sologeiger am kgl. Orchester und Violinlehrer am Konservatorium in Brüssel bis 1860.

Wesley, Samuel, geb. 24. 2. 1766 in Bristol, gest. 11. 10. 1837 in London. Berühmter engl. Organist und Komponist. Warmer Verehrer Bachs, den er in England einführte. Sein Bruder:

Wesley, Charles, geb. 11. 12. 1757 in Bristol. War ebenfalls ein ausgezeichneter Organist. Dessen Sohn:

Wesley, Samuel Sebastian, geb. um 1800, gest. 19. 4. 1876 in Gloucester, war auch ein vorzüglicher Organist und Kirchenkomponist.

Wessely, Joh., geb. 27. 6. 1762 in Frauenberg in Böhmen, gest. 1814 in Ballenstedt. Komponist und Violinist.

Wessely, Karl Bernh., geb. 1. 9. 1768 in Berlin, gest. 11. 7. 1826 in Potsdam. Kapellmeister, Komponist, Musikschriftsteller.

Westmeyer, Wilh., geb. 11. 2. 1827 in Iburg b. Osnabrück, gest. 3. 9. 1880 in Bonn. Komponierte Opern, Symphonien, Quartette u. s. w.

Westmoreland, John Jane Graf von (früher Lord Burghersh, Peer von England), geb. 3. 2. 1784 in London, gest. 16. 10. 1859 in Apthorpehouse (England). Hervorragender Dilettant. Komponierte Opern, Symphonien. Oratorien, Kantaten u. a.

Westphal, Rud. Georg Herm., geb. 3. 7. 1826 in Oberkirchen (Lippe-Schaumburg), gest. 11. 7. 1892 in Stadthagen (Lippe). Bedeutender Musiktheoretiker. Musikforscher über altgriech. Musik u. s. w.

Wettig, Karl B. W., geb. 16. 3. 1827 in Goslar, gest. 2. 7. 1859 in Brünn als Kapellmeister. Komponierte 1 Oper, Klavier- und Gesangswerke.

Wexschall, Frederic Torkildson, geb. 9. 4. 1798 in Kopenhagen, gest. 25. 10. 1845 daselbst. Ausgezeichneter Violinist. Solist der kgl. Kapelle in Kopenhagen. Lehrer Gades und Ole Bulls.

Weyse, Christoph Ernst Fr., geb. 5. 3. 1774 in Altona, gest. 8. 10. 1842 in Kopenhagen. Organist. Geschätzter Komponist von Opern, Symphonien, kirchlichen Kompositionen u. s. w.

Whiting, Georg E., geb. 1840 in Holliston. Amerik. Organist und Komponist, Professor des Orgelspiels am Konservatorium in Cincinnati.

Wiborg, Elisa, s. T. d. G.

Wichmann, Herm., geb. 24. 10. 1824 in Berlin, lebte längere Zeit in Italien, dann wieder in Berlin. Komponist von Klavierstücken, Liedern u. a. Musikschriftsteller.

Wichtl, Georg, geb. 2. 2. 1805 in Trostberg (Bayern), gest. 3. 6. 1877 in Breslau. Musikdirektor, Violinist und Komponist von Symphonien, Ouvertüren, 1 Oper, 1 Oratorium u. s. w.

Wickede, Friedr. von, geb. 1834 zu Dömitz a. d. Elbe, gest. 11. 9. 1904 in Schwerin, komponierte 1 Oper „Jago", Ouvertüren, Klaviersachen u. a. Lieder.

Widmann, Benedikt, geb. 5. 3. 1820 in Bräunlingen, gest. 4. 3. 1910 in Frankfurt. Verfasser einer Anzahl gemeinverständlicher kurzer theoretisch praktischer Lehrbücher. Veröffentlichte Liederbücher für Schulgesang.

Widmann, Erasmus, geb. um 1560 in Halle, gest. nach 1627 in Weckerheim (?). Organist, Kapellmeister, Komponist und Dichter.

Widmann, Jos. Vict., Dr., geb. 20. 2. 1842 in Nennowitz (Mähren). Schriftsteller, Dichter, Librettist von Götz Oper „Der Widerspenstigen Zähmung". „Johannes Brahms in Erinnerungen" (1898). Feuilleton-Redakteur des „Bundes" in Bern.

Widor, Charles, Marie, s. T. d. G.

Wieck, Fr., geb. 18. 8. 1785 in Pretsch bei Torgau, gest. 6. 10. 1873 in Loschwitz bei Dresden. Berühmter Klavierpädagoge in Dresden. Vater von Clara Wieck, der Frau Rob. Schumanns. Sein Sohn:

Wieck, Alwin, geb. 27. 8. 1821 in Leipzig, gest. 21. 10. 1885 daselbst. Violinist, Klavierlehrer in Dresden. Dessen Schwester:

Wieck, Clara, s. Schumann.

Wieck, Marie, s. T. d. G.

Wiedemann, Joh. Ernst, geb. 28. 3. 1797 in Hohengiersdorf (Schlesien), gest. 7. 12. 1873 in Potsdam. Organist. Kgl. Musikdirektor, Gesanglehrer. Komponierte Kirchenmusik u. a.

Wiegandt, Jos. Ant. Heinr., geb. 9. 9. 1842 in Fränkisch-Krumbach (Odenwald), gest. 28. 5. 1899 in Frankfurt a. M., vortrefflicher Opernbassist, 1886 Gurnemanz und König Marke in Bayreuth.

Wiemann, Robert, geb. 4. 11. 1870 in Frankenhausen. Dirigent des Oratorienvereins in Stettin. Komponist. Schrieb symph. Dichtungen, Chorwerke mit Orchester, Kammermusik, Lieder u. a.

Wieniawski, Heinr., geb. 10. 7. 1835 in Lublin, gest. 31. 3. 1880 in Moskau. Bedeutender Violinvirtuos. Lehrer an verschiedenen Konservatorien. Komponierte für Violine.

Wieniawski, Joseph, s. T. d. G.

Wieprecht, Fr. Wilh., geb. 8. 8. 1802 in Aschersleben, gest. 4. 8. 1872 in Berlin. War Violinist, Direktor der gesamten Musikchöre des preuß. Gardekorps. Komponierte für Militärmusik. Schrieb über selbsterfundene Instrumente u. s. w.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

W

Wiese, Christian Ludw. Frhr. von, geb. 1782 in Ansbach, gest. 8. 8. 1800 in Dresden als Geheimrat. Musikschriftsteller und Theoretiker.

Wietrowetz, Gabriéle, s. T. d. G.

Wihan, Hans, s. T. d. G.

Wihtol, Joseph, geb. 26. 7. 1863, Lehrer für Komposition am Petersburger Konservatorium. Schrieb Klavierstücke, Lieder, Kompositionen für Violine und Violoncell, für Orchester und Männergesang 2c.

Wild, Franz, geb. 31. 12. 1792 in Niederhollabrunn in Niederösterreich, gest. 1. 1. 1860 in Oberdöbling bei Wien. Berühmter Tenorist.

Wilhelm, Karl, geb. 5. 9. 1815 in Schmalkalden, gest. 26. 8. 1873 daselbst. Kgl. preußischer Musikdirektor, Komponist der „Wacht am Rhein" (1854). Komponierte Männerchöre.

Wilhelm, Guillaume Louis (Bocquillon), geb. 18. 12. 1781 in Paris, gest. 26. 4. 1842 daselbst. Gesangspädagoge. Schrieb instruktive Werke.

Wilhelmy, August, geb. 21. 9. 1845 in Usingen (Nassau), gest. 22. 1. 1908 in London, wo er Professor an der Guildhall-Music-School war. Berühmter Violinvirtuose, Konzertmeister der ersten Bayreuther Festspiele 1876. Bereiste Europa, Asien, Amerika, Australien. Veröffentlichte einige vielgespielte Bearbeitungen. (Preislied aus „Die Meistersinger" u. a.)

Wilhelmj, Maria, s. T. d. G.

Wilhorski, Matwei Jurjewitsch Graf, geb. 19. 10. 1787 in Wolhynien, gest. 1863. Tüchtiger Violoncellist, Direktor der kaiserlich russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg. Sein Bruder:

Wilhorski, Michail Jurjewitsch Graf, geb. 31. 10. 1788 in Wolhynien, gest. 28. 8. 1856 in Moskau. Geschätzter Liederkomponist.

Willaërt, Adrian (Adriano), geb. 1480 oder 1490 in Brügge, gest. 7. 12. 1562 in Venedig. Berühmter Komponist, Begründer der venetianischen Schule, Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig.

Wille, Georg, s. T. d. G.

Willent (W.-Bordogni), Jean Baptiste Jos., geb. 8. 12. 1809 in Douai, gest. 11. 5. 1852 in Paris. Fagottvirtuose, Lehrer am Pariser Konservatorium, Komponist.

Willing, Joh. Ludw., geb. 2. 5. 1755 in Kühndorf, gest. im September 1805 in Nordhausen. Organist und Komponist.

Willmann, Max, geb. um 1768 in Forstenberg (Hohenlohe), gest. 1812 in Wien. Vortrefflicher Cellist. Seine Töchter:

Willmann, Marie (W.-Huber), geb. 1770. Ausgezeichnete Pianistin (Schülerin Mozarts).

Willmann-Galviani, geb. 1775. Exzellente Altistin.

Willmers, Heinr. Rud., geb. [illegible] 1821 in Berlin, gest. 24. 8. [illegible] in Wien. Klaviervirtuos und Kompon[illegible] brillanter Klavierstücke u. s. w.

Wilm, Nicolai von, geb. 4. 3. 1834 [illegible] Riga, gest. 20. 2. 1911 in Wiesba[illegible], wo er seit 1878 kompositorischen Schaf[illegible] lebte. Schrieb Kammermusik, geistliche und weltliche Chöre, Motetten und eine ganze Reihe weitverbreiteter und [illegible] gespielter Klavierstücke zu 2 und 4 Händen 2c.

Wilms, Jan Willem, geb. 30. 3. 1772 [illegible] Witzhelden, gest. 19. 7. 1847 in Amsterdam. Komponist. Mitglied der niederländischen Akademie.

Wilsing, Fried. Dan. Ed., geb. 21. [illegible] 1809 in Hörde (Westf.), gest. 1893 [illegible] Berlin. Organist, Musiklehrer. Komponierte bedeutende Chorwerke, sowie Lieder, Klaviersonaten u. a.

Wilt, Marie, geb. 30. 1. 1833 in Wien, gest. 24. 9. 1891 daselbst. Ausgezeichnete dramatische Sängerin (Sopran).

Wiltberger, Heinr., geb. 17. 8. 1841 [illegible] Sobernheim (Rheinland). Seminarmusiklehrer in Brühl. Kirchenkompositionen (Messen, Motetten 2c.), Männerchöre, Lieder, Klavierstücke u. s. w.

Winderstein, Hans, s. T. d. G.

Winding, August, Prof., geb. 24. 3. 1835 zu Taars auf Laland, gest. 16. 6. 1899 als Direktor des Konservatoriums in Kopenhagen. Vortrefflicher Pianist und namhafter dänischer Komponist von Symphonien, Ouvertüren, Konzerten, Kammermusikwerken und zahlreichen Klavierstücken größerer und kleinerer Form 2c.

Winkelmann, Hermann, geb. 1845 [illegible] Braunschweig, gest. 19. 1. 1912 in [illegible] bei Wien, gefeierter Tenorist, von 1883 bis 1906 an der Wiener Hofoper wirkend. Sang 1882 neben Gudehus in Bayreuth den Parsifal.

Winter, Peter von, geb. 1754 in Mannheim, gest. 17. 10. 1825 in München. Komponist von Opern, Singspielen, Messen, Requiems, Oratorien 2c. [illegible] Hofkapellmeister in München.

Winterberger, Alex., geb. 14. 8. 1834 [illegible] Weimar, lebt in Leipzig. Lisztschüler. Pianist und Organist. Komponierte Klavierstücke, Chöre, Lieder u. a.

Winterfeld, Karl von, geb. 28. 1. 1784 [illegible] in Berlin, gest. 19. 2. 1852 daselbst. Kgl. Obertribunalrat. Gediegener [illegible] historischer Schriftsteller.

Wirth, Emanuel, s. T. d. G.

Wit, Paul de, geb. 4. 1. 1852 in [illegible] richt. Violoncellvirtuos. Gründer eines Instrumentenmuseums.

Witásek, Joh. Nep. Aug., geb. 20. 2. 1770 in Horzin (Böhmen), gest. 7. 12. 1771 [illegible] in Prag. Pianist. Spielte Mozartkonzerte hervorragend. Komponist.

Witek, Anton, s. T. d. G.

Witt, Franz, Dr., geb. 9. 2. 1834 [illegible]

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

*alberbach (Bayern), gest. 2. 12. 88 in Schatzhofen bei Landshut. ar Priester und Musikdirektor am Dome Regensburg. Gründer des Allgemeinen -utschen Cäcilienvereins. Redakteur von eitschriften für katholische Kirchenmusik, rchenkomponist.

-t, Friederich, geb. 1771 in Haltenberg-etten, gest. 1837 in Würzburg. Violinist, Komponist, Kapellmeister.

tt, Leopold Fried., geb. 17. 8. 1811 in önigsberg, gest. 1. 1. 1891 in Kiel. heaterkapellmeister, seit 1876 in iel. Schrieb Instrumental- und Vokalwerke.

tt, Julius, geb. 14. 1. 1819 in Königsberg, lebt daselbst. Komponist von Chorgesangswerken. Musikdirektor und Gesanglehrer.

tt, Theodor de, geb. 9. 5. 1823 in Wesel, gest. 1. 12. 1855 in Rom. Komponist. Stellte in Italien kunstwissenschaftliche Forschungen an und bereitete ine Ausgabe sämtlicher Werke Palestrinas vor.

itte, G. H., geb. 16. 11. 1848 in Utrecht, lebt seit 1872 in Essen. Königl. Musikdirektor. Tüchtiger Komponist (preisgekrönte Klavierquartette, Violoncellsonaten, Konzerte 2c.).

ittekopf, Rudolf, s. T. d. G.

ittenberg, Alfred, s. T. d. G.

ittgenstein, Ernst, Graf zu Sayn-W.-Berleburg, geb. 5. 7. 1837 im Schloß Lanners (Hessen). Komponist von Opern, Liedern u. s. w.

Wittich, Marie, s. T. d. G.

Witting, Karl, geb. 8. 9. 1823 in Jülich. Violinist und Musikdirektor in Dresden. Schrieb Lieder, Studienwerke für die Violine, eine Violinschule und Aufsätze über Musik.

Wölffl, Jos., geb. 1772 in Salzburg, gest. 21. 5. 1812 in London. Ausgezeichneter Pianist. Schüler von Leop. Mozart und Haydn. Komponist von Symphonien, Konzerten, Streichquartetten, Klaviertrios u. a.

Wohlfahrt, Heinr., geb. 16. 12. 1797 in Kößnitz bei Apolda, gest. 9. 5. 1888 in Connewitz bei Leipzig. Vortrefflicher Pädagog und Verfasser instruktiver Werke für Klavier. Auch seine Söhne:

Wohlfahrt, Franz (Violinist), geb. 7. 3. 1833 in Frauenprießnitz, gest. 14. 2. 1884 in Gohlis und

Wohlfahrt, Robert (Pianist), geb. 31. 12. 1826 in Weimar, schrieben instruktive Sachen.

Woldemar, Michel, geb. 17. 9. 1750 in Orleans, gest. im Januar 1816 in Clermont-Ferrand. Violinist. Gab Kompositionen verschiedener Art und Schulen heraus.

Wolf, Cyrill, geb. 9. 3. 1825 in Müglitz (Mähren). Kirchenchordirektor in Wien. Professor der Harmonielehre am Wiener Cäcilienverein. Schrieb Messen und andere Kirchenmusik.

Wolf, Hugo, geb. 13. 3. 1860 in Windischgrätz (Steiermark), gest. 22. 2. 1903 in der Landesirrenanstalt zu Wien, einer der fruchtbarsten und eigenartigsten Liederkomponisten des 19. Jahrhunderts. Einige Chorwerke, die Oper „Der Corregidor".

Wolf, Max, geb. 1840 in Mähren, gest. 23. 3. 1886 in Wien. Geschätzter Operettenkomponist.

Wolf, William, geb. 22. 4. 1838 in Breslau, lebt in Berlin. Pianist, Musikschriftsteller, Dirigent, Komponist, Lehrer der Musikgeschichte und verwandter Fächer am Breslauerschen Konservatorium und an der Humboldtakademie.

Wolf-Ferrari, Ermanno, s. T. d. G.

Wolfermann, Albert, Professor, geb. 25. 4. 1844 in Altenburg, gest. 10. 1. 1908 in Dresden. Violinist, Lehrer am Konservatorium. Schrieb Orchester- und Kammermusik, Violinstücke u. a.

Wolff, August Desirée, geb. 3. 5. 1821 in Paris, gest. 3. 2. 1887 daselbst. Pianist und Komponist. War Lehrer am Konservatorium. Chef des Hauses Pleyel-W. u. Comp.

Wolff, Bernhard, geb. 1835, gest. 11. 3. 1906 in Berlin, Komponist und Klavierpädagoge. Veröffentlichte etwa 200 opera instruktiver und unterhaltender Klaviermusik.

Wolff, Ed., geb. 15. 9. 1816 in Warschau, gest. 16. 10. 1880 in Paris. Pianist. Lebte seit 1833 als Lehrer in Paris. Komponist von Klavierstücken, Etüden 2c.

Wolff, Ernst, s. T. d. G.

Wolff, Leonhard, Professor, geb. 14. 5. 1848 in Halberstadt. Universitätsmusikdirektor in Bonn. Violinist, Pianist, Sänger. Komponierte 1 Klavierquartett, Ouvertüren, Sonaten, Lieder u. a.

Wolfram, Josef, geb. 21. 7. 1789 in Dobrzan (Böhmen), gest. 30. 9. 1839 als Bürgermeister in Teplitz. Pianist, Opernkomponist.

Wolfrum, Philipp, s. T. d. G.

Wollanck, Friedr., geb. 3. 11. 1872 in Berlin, gest. 6. 9. 1831 daselbst als Justizrat. Fruchtbarer Komponist, der namentlich mit Liedern Erfolg hatte.

Wollenhaupt, H. A., geb. 27. 9. 1827 in Schkeuditz bei Leipzig, gest. 18. 9. 1863 in New York. Pianist, Komponist vieler brillanter und gediegener Salonstück für Klavier.

Wolzogen, Karl August Alfred Frhr. v., geb. 27. 5. 1823 in Frankfurt a. M., gest. 14. 1. 1883 in San Remo. Intendant des Hoftheaters in Schwerin. Musikschriftsteller.

Wolzogen, Hans Paul von, s. T. d. G.

Wood, Mrs., geb. 1802 in Edinburg, gest. 21. 7. 1864 in Bath. Ausgezeichnete Sängerin. Komponistin.

Wormser, André Alphonse, s. T. d. G.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Wouters, François Adolphe, geb. 28. 5. 1841 in Brüssel, lebt daselbst. Namhafter belgischer Komponist, Lehrer am Konservatorium in Brüssel.

Woworsky, Anton, geb. 1. 12. 1834 in Hareth (Böhmen), gest. 16. 10. 1910 in Berchtesgaden. Tenorist, von 1859—74 Mitglied der Berliner Hofoper.

Woyrsch, Felix v., s. T. d. G.

Wrangell, Baron Wassili Georg, geb. 25. 6. 1862 in Petersburg, gest. dort 10. 3. 1901, jungrussischer Komponist. Symphonie D-Dur, 2 Balletts, beliebte Lieder. 1898—99 Redakteur der Musikzeitung „Nouvellist".

Wranitzky, Paul, geb. 30. 12. 1756 in Neureisch (Mähren), gest. 28. 9. 1808 in Wien. Violinist und fruchtbarer Komponist. Direktor des Hofopernorchesters in Wien. Sein Bruder:

Wranitzky, Anton, geb. 1761 in Neureisch, gest. 1819 in Wien. Violinist, Kapellmeister, Komponist. Seine Tochter:

Wranitzky, Katharina (Kraus-Wranitzky). Bedeutende Bühnen- und Konzertsängerin.

Wrede, Ferd., geb. 1828 in Hannover, gest. 20. 1. 1899 in Frankfurt a. O., wo er als Dirigent der Singakademie ꝛc. rühmlich tätig war. Kantor und Komponist.

Wüllner, Ludwig, Dr., s. T. d. G.

Wüerst, Richard, Prof., geb. 22. 2. 1824 in Berlin, gest. 9. 10. 1881 daselbst. Violinist, kgl. Musikdirektor, Musikreferent des Berliner Fremdenblattes, Komponist von Opern, Symphonien, Klavierwerken, Liedern u. v. a. Seine Gattin:

Wüerst, Franziska, geb. 20. 5. 1829 in Graudenz, gest. 24. 10. 1888 in Berlin. Konzertsängerin, Gesangslehrerin.

Wüllner, Franz, geb. 28. 1. 1832 in Münster, gest. 7. 9. 1902 in Köln, berühmter Dirigent (München, Dresden) und Komponist, von 1884 bis zu seinem Tode Direktor des Konservatoriums und Leiter der Gürzenichkonzerte in Köln.

Würfel, Wilh., geb. 1791 in Planian (Böhmen). Pianist, Kapellmeister in Wien, Komponist von Opern, Klavierwerken u. v. a.

Wunderlich, Joh. Georg, geb. 1755 in Bayreuth, gest. 1819 in Paris. Flötenvirtuos, Lehrer am Konservatorium in Paris, Komponist für sein Instrument.

Wurm, Mary, geb. 18. 5. 1860 in Southampton, Schülerin von Clara Schumann, Pianistin, lebt in Berlin. Komponierte 1 Oper, 1 Operette (Hannover 1904), 1 Klavierkonzert, 1 Streichquartett, Klavierstücke u. a.

Wurm, Wilh., geb. 1826 in Braunschweig, verlebte seit 1847 in St. Petersburg. Virtuose auf dem Cornet à piston. Lehrer für sein Instrument am Konservatorium zu Petersburg. Komponist für sein Instrument. Starb 1904.

Y

Yost, Michel, geb. 1764 in Paris, gest. 5. 7. 1786. Klarinettist. Komponierte für die Klarinette.

Yradier, gest. im Dezember 1863 in Vitoria (Brasilien). Spanischer Lieder- und Romanzenkomponist.

Ysaye, Eugène, s. T. d. G.

Yussopoff, Fürst Nicolas, geb. 1827 in Petersburg, gest. 4. 8. 1891. Komponist (Symphonie, Violinkonzerte, Salonstücke), Violinist, Schriftsteller.

Zabel, Karl, geb. 19. 8. 1822 in Berlin, gest. 19. 8. 1888 in Braunschweig. Herzoglich Braunschweigischer Hofmusikdirektor, Operndirigent, Komponist.

Zachau, Fr. Wilh., geb. 19. 11. 1663 in Leipzig, gest. 14. 8. 1712 in Halle a. S. Lehrer Händels. Komponist, Organist in Halle a. S.

Zajic, Florian, s. T. d. G.

Zamara, Anton, geb. 13. 1. 1831 in Mailand, gest. 12. 11. 1901 in Wien, berühmter Harfenvirtuose, Mitglied des Wiener Hoforchesters und Lehrer am Konservatorium. Komponist für sein Instrument. Sein Sohn:

Zamara, Alfred, geb. 1863 in Wien, ist gleichfalls Harfenist und Lehrer am Konservatorium. Er schrieb eine Anzahl beifällig aufgenommener Operetten.

Zander, Adolf, s. T. d. G.

Zanella, Amilcare, geb. 26. 9. 1873 in Montic alli d'Ongina, Theaterdirigent, Pianist, jetzt Direktor des Konservatoriums in Parma. Komponierte Orchesterwerke (Symphonie), Kammermusik und Klaviersachen ꝛc.

Zanetto, Francesco, geb. 1740 in Volterra, gest. 1790 in London. Opernkomponist.

Zaremba, Nicolai Iwanowitsch v., geb. 1824, gest. 8. 4. 1879 in Petersburg. Vortrefflicher Theoretiker und Lehrer. Direktor des Konservatoriums in Petersburg.

Zarembski, Jules de, geb. 28. 2. 1854 in Schitomir (Rußland), gest. 15. 9. 1885 daselbst. Klaviervirtuos (Lisztschüler). Lehrer am Konservatorium in Brüssel. Komponierte Etüden.

Zarlino, Gioseffo, geb. 22. 3. 1517 in Chioggia, gest. 14. 2. 1590 in Venedig. Kapellmeister der Markuskirche daselbst. Ausgezeichneter Theoretiker.

Zarzycki, Alex., geb. 1840 in Moskau, gest. 1. 11. 1895 in Warschau. Ehemaliger Direktor des Moskauer Konservatoriums. Pianist und Liederkomponist.

Zaytz, Giovanni v., geb. 1834 in Fiume. Theaterkapellmeister und Gesangslehrer am Konservatorium in Agram. Komponist von Opern und Operetten.

Zeckwer, Richard, geb. 1850 in Stendal, Leiter der Academy of Music in Philadelphia. Komponist von Orchester-, Klavier- und Gesangswerken.

Z

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

elenka, Joh. D., geb. 16. 10. 1679 in Lannowicz (Böhmen), gest. 23. 12. 1745 'n Dresden. Violinist, Kapellmeister, Hofkirchenkomponist daselbst. Komponierte Messen, Requiems, Oratorien 2c.

elenski, Ladislaus, geb. 6. 7. 1837 auf Grodkowice, lebt in Krakau. Schrieb Opern („Goplanoc", Krakau 1896), Kirchen- und Kammermusik, Ouvertüren, Klavierstücke u. a.

eller, Karl, geb. 19. 7. 1842 in Wien, gest. 17. 8. 1898 in Baden bei Wien, schrieb die vielgegebenen Operetten „Der Vogelhändler", „Der Obersteiger" u. a.

ellner, Leopold Alex., geb. 23. 9. 1823 in Agram, gest. 24. 11. 1894 in Wien. Musikschriftsteller und Komponist, Harmoniumvirtuose. War Lehrer der Theorie am Konservatorium in Wien.

ellner, Julius, geb. 1832 in Wien, gest. 1900 in Mürzzuschlag. Komponierte 1 Symphonie op. 7, Symph. Stücke zu „Melusine" op. 10, 1 Klavierkonzert op. 12 und viele andere 2- und 4 händige Sachen für Klavier.

elter, Karl Fr., Professor, geb. 11. 12. 1758, gest. 15. 5. 1832 in Berlin. Direktor der Singakademie; rief 1809 die erste „Liedertafel" (Männergesangverein) ins Leben; war Gründer (1819) und Leiter des Instituts für Kirchenmusik. Komponierte Opern, Kantaten, Lieder, Männerchöre u. a. Felix Mendelssohn ist sein Schüler.

emlinsky, Alexander, s. T. d. G.

enger, Max, Prof. Dr., geb. 2. 2. 1837 in München, gest. dort 16. 11. 1911. Komponist. Schrieb Männerchöre, 1 Oratorium „Kain", mehrere Opern, Schauspielmusiken, Rezitative zu Méhuls „Josef und seine Brüder" u. v. A.

epler, Bogumil, Dr., s. T. d. G.

erlett, Joh. Bapt., geb. 27. 7. 1859 in Geistingen. Pianist und Komponist, Musikdirektor in Wiesbaden.

eugheer, Jakob, geb. 1805 in Zürich, gest. 15. 6. 1865 in Liverpool. Vortrefflicher Violinist, Kapellmeister der „Gentleman Concerts" in Manchester, Dirigent der „Philharmonischen Gesellschaft" und Musiklehrer in Liverpool.

euner, Karl Traugott, geb. 28. 4. 1775 in Dresden, gest. 24. 1. 1841 in Paris. Pianist und Komponist.

iani, Pietro Andrea, geb. um 1630, gest. 1711 in Wien. Schrieb neben anderem 21 Opern. Sein Neffe:

iani, Marco Antonio, geb. 1653 in Venedig, gest. 1715 in Wien, wo er als Hofkapellmeister wirkte, brachte es auf zirka 40 Opern und anderes.

ichy, Géza, Graf, s. T. d. G.

iehrer, C. M., geb. 12. 5. 1843 in Wien, lebt dort als k. k. Hofballmusikdirektor. Schrieb eine Menge beliebter Lieder und Tänze und mehrere Operetten.

Zikoff, Friedr., geb. 21. 5. 1824 in Thorn, gest. 22. 4. 1877. Kgl. preuß. Musikdirektor. Komponierte Märsche und Tänze.

Zilcher, Paul, geb. 8. 7. 1855 in Frankfurt, wirkt dort als Musiklehrer und veröffentlichte zahlreiche der Jugend willkommene Klavierstücke. Sein Sohn:

Zilcher, Hermann, geb. 18. 8. 1881 in Frankfurt a. M., Pianist und Komponist, Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München. Schrieb Symphonien, Chorwerke, Konzert zur Violine und Cello, Kammermusik, Lieder u. a.

Zillmann, Ed., geb. 8. 10. 1834 in Dresden, ist Inhaber eines Musikinstituts. Veröffentlichte instruktive Klaviermusik.

Zimay, Ladislaus, geb. 29. 6. 1822 in Gyöngyös (Ungarn). Dirigent und Komponist. Begründer des magyarischen Kunstliedes. Komponierte Orchesterwerke u. v. a.

Zimmer, Friedr. Aug., geb. 26. 2. 1826 in Herrengosserstädt, gest. 8. 2. 1899 in Berlin-Zehlendorf. Kgl. Musikdirektor, Seminaroberlehrer a. D. Gab Unterrichtswerke heraus.

Zimmer, Otto, geb. 1827 in Piskorsine (Schlesien), lebte seit 1889 pensioniert und starb 1896 in Breslau. Redakteur der „Fliegenden Blätter für evangelische Kirchenmusik". Schrieb Orgel- und Gesangswerke. War Organist und herzogl. braunschweigischer Musikdirektor in Oels.

Zimmermann, Anton, geb. 1741 in Preßburg, gest. 8. 10. 1781 daselbst. Kapellmeister, Organist in Preßburg. Schrieb Symphonien, Streichquintette, Streichquartette 2c.

Zimmermann, Pierre Jos. Guillaume, geb. 19. 3. 1785 in Paris, gest. im November 1853 daselbst. War Lehrer für Klavier am Konservatorium in Paris. Komponierte Opern, Klavierkonzerte, Etüden u. a.

Zingarelli, Nicola Antonio, geb. 4. 4. 1752 in Neapel, gest. 5. 5. 1837 in Torre de Greco bei Neapel. Opern- und Kirchenmusikkomponist. Schrieb 34 Opern, 5 Oratorien, 20 Kantaten, gegen 150 Messen und Requiem 2c.

Zinkeisen, Konr. Ludw. Dietrich, geb. 3. 6. 1779 in Hannover, gest. 28. 11. 1838 in Braunschweig. Theoretiker, Komponist, Violinist.

Zöllner, Karl Heinr., geb. 5. 5. 1792 in Oels, gest. 2. 7. 1836 in Wandsbeck bei Hamburg. Orgel- und Klaviervirtuos, Komponist, Kritiker.

Zöllner, Karl Fr., geb. 17. 3. 1800 in Mittelhausen (Thür.), gest. 25. 9. 1860 in Leipzig. Dirigent von Gesangvereinen. Schrieb zahlreiche Männerchöre, Motetten, Lieder u. a. Sein Sohn:

Zöllner, Andreas, geb. 8. 12. 1804 in Arnstadt, gest. 2. 3. 1862 in Mei-

ningen. Musikdirektor, Komponist für Männergesang.

Zöllner, Heinr., s. T. d. G.

Zogbaum, Gust., geb. 1814 in Berlin, gest. 16. 6. 1872 daselbst. Klavier- und Gesangslehrer. Schrieb method. Klavierwerke.

Zopff, Herm., Dr. phil., Prof., geb. 1. 6. 1826 in Glogau, gest. 12. 7. 1883 in Leipzig. Gesangskomponist, Redakteur der neuen Zeitschrift für Musik, Kunstschriftsteller und Theoretiker.

Zuccalmaglio, A. W. F. von, geb. 12. 4. 1803 in Waldbröl, gest. 24. 3. 1869 in Nachrodt in W. (Pseud. Wilh. v. Waldbrühl und Gottschalk Wedel). Musikkritiker. Gab eine Sammlung Nationalgesänge und Volkslieder heraus.

Zumpe, Hermann, geb. 9. 4. 1850 in Oppach (Sachsen), gest. 3. 9. 1903 als Generalmusikdirektor in München. Hervorragender Wagnerdirigent. Komponist von Opern, Operetten („Farinelli") und Liedern.

Zumsteeg, Joh. Rud., geb. 10. 1. 1760 in Sachsenflur (Odenwald), gest. [illegible] 1802 in Stuttgart. Balladenkomp[illegible]. Schrieb auch Opern und Kirchenkomp[illegible]tionen. Seine Tochter:

Zumsteeg, Emilie, geb. 9. 12. 17[illegible] [illegible] Stuttgart, gest. 1857 daselbst. [illegible]lehrerin, Liederkomponistin.

Zur Mühlen, Raim. v., s. T. d. G.

Zweers, Bernh., s. T. d. G.

Zwißler, J. Emil, geb. 1867 in [illegible] studierte am Stuttgarter Konserv[illegible] und an der Hochschule in Berlin [illegible] Bargiel, Haupt und Haußmann; [illegible]ganist, Cellist und Musikdirektor in [illegible]wigsburg (Württ.). Komponierte [illegible]phonie, 1 Streichquintett, Streich[illegible]tette, Sonaten und Solostücke für [illegible]loncell sowie für Violine, Variation[illegible] für Orgel, Lieder u. a. Starb 3. 6. [illegible]

Zwonař, Jos. Leop. (spr. [illegible] geb. 22. 1. 1824 in Kublow bei [illegible], gest. 28. 11. 1865 in Prag. [illegible] der Organistenschule daselbst. Komponierte Lieder, Chöre, 2 Opern u. [illegible] Musikforscher für böhmische Kirchenmu[illegible]

Ueber Kunst und Künstler.

Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen; sie ist auch die meinige.

Beethoven.

Ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, bestrebe ich mich von Kindheit an, den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen.

Beethoven.

Für dich, armer Beethoven, giebt es kein Glück von außen, du mußt dir alles in dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde.

Beethoven, 1810 geschrieben.

Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.

Beethoven.

Ei was, so müßt Ihr's nicht machen. Ihr müßt ihnen tüchtig an den Kopf werfen, was sie an Euch haben, sonst werden sie's gar nicht gewahr!

Beethoven an Goethe.

Demut des Menschen gegen den Menschen sie schmerzt mich, und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der, den man den Größten nennt?

Beethoven an die unsterbliche Geliebte.

Es ist das dem Menschen so sehr wesentliche Bedürfnis, gerade nur das, was wir wünschen, fühlen, darzustellen.

Beethoven.

Mein Reich ist in der Luft, wie der Wind ist, so wirbeln die Töne, so oft wirbelt's auch in der Seele.

Beethoven.

Wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbart, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben, so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht. Auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grund wie jeder Kunst, alle echte Erfindung ist ein moralischer Fortschritt. Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eigenen Geist bändigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolierende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, das in Ruhe seine Herrschaft an dem Rasen ungebän-

digter Kräfte übt und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleiht. So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion; was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, das der Mensch erreicht.

Beethoven.

Höheres giebt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten.

Beethoven.

Alles, was Leben heißt, sei der erhabenen geopfert und ein Heiligtum der Kunst! Laß mich leben, sei es auch mit Hilfsmitteln, wenn sich nur finden! Die Ohrenmaschine womöglich zur Reise bringen, alsdann reisen! Dieses bist du dir, den Menschen und ihm dem Allmächtigen schuldig. Nur so kannst du noch einmal alles entwickeln, was in dir alles verschlossen bleiben muß, und ein kleiner Hof — eine kleine Kapelle, von mir in ihr der Gesang geschrieben, angeführt, zur Ehre des Allmächtigen, des Ewigen, Unendlichen! — So mögen die letzten Tage verfließen und der künftigen Menschheit . . . .

Beethoven.

Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie, sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit aufs Trockene bringen. — Keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben, wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit sich die andern schleppen.

Beethoven.

Jede echte Erzeugung der Kunst ist unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugnis giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm.

Beethoven.

Wir Endliche mit dem unendlichen Geist sind nur zu Leiden und Freuden geboren, und beinahe könnte man sagen, die ausgezeichnetsten erhalten durch Leiden Freude.

Beethoven.

Das sonst so weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln. — Der Caspar, das Untier! Steht da wie ein Haus! Ueberall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch!

Beethoven über den „Freischütz".

Ja, damit ist's freilich auch so; aber mir geht's dumm damit. Ich sehe freilich, was Weber will; aber er hat auch verteufeltes Zeug hinein-

gemacht! Wenn ich's lese — wie da bei der wilden Jagd — so muß ich lachen — und es wird doch das Rechte sein. So was muß man hören, nur hören.

Beethoven über die „Wolfsschluchtscene".

Das freut mich, das freut mich! So muß der Deutsche über den italienischen Singsang zu Recht kommen!

Beethoven über „Euryanthe".

Ihr werdet mich nur groß wiedersehen, nicht nur als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Menschen besser und vollkommen finden.

Beethoven.

Nun nichts mehr von Opern und dergleichen — sondern für meine Weise.

Beethoven.

In dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke.

Beethoven.

Der gesteigerte Mechanismus im Klavierspiel wird zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen.

Beethoven an Ries.

Das reine Menschheitsideal giebt mir ein höheres Ziel als was die Welt um mich erkennt.

Beethoven.

Gottheit! Du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen.

Beethoven.

O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude uns erscheinen! So lange schon ist der reinen Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen?

Beethoven.

Um in der Kunst etwas Hervorragendes zu leisten, bedarf es einer gewissen Dreieinigkeit: einer männlichen Energie, einer weiblichen Zartheit und einer kindlichen Naivetät.

Reinhold Begas.

Bach ist eigentlich der richtige Zukunftsmusiker, weil er immer noch bewundert werden wird, wenn viele andere in der Erinnerung längst vermodert sind.

H. v. Bülow.

Man muß ja nicht glauben, die monotone, langweilige Korrektheit beim Vortrag Bachscher Stücke hieße klassisch. Bach, wie alle anderen Meister, muß man zuerst richtig spielen, dann schön, dann interessant.

H. v. Bülow.

Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum receptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzubringt, bleibe in respektvoller Entfernung von der „chromatischen Phantasie" Bach's abseits stehen.

H. v. Bülow.

Das Geheimnis des Reizes und der Wirkung des Vortrags auch der klassischen Musikwerke älterer Zeit beruht schließlich immer auf dem nachschöpferischen „Eigenen", welches die Individualität des Ausführenden allein zu geben vermag.

H. v. Bülow.

Ein bloß „reinlicher", bloß korrekter Vortrag hieße nur soviel wie ein tötendes Buchstabieren.

Er gehört unter die Rudimente. Deutliche Aussprache ist noch kein verständiges Deklamieren, sinnvolle Deklamation ist noch nicht empfindungs- und somit eindruckssichere Beredsamkeit. Eine „Kunst des Vortrags“ wird aber, zumal in der Tonsprache, erst durch das Zusammenwirken dieser drei Faktoren begründet, von denen jeder höhere den niederen bedingt.

H. v. Bülow.

Erst nach erlangter mechanischer Sicherheit („Treffen“ der Noten im verlangten Zeitmaße) hat das „sogenannte“ Vortragsstudium zu beginnen, nämlich die Wiedergabe der vorgeschriebenen dynamischen Schattierungen, speziell der „crescendos“ und „diminuendos“. Nur in seltenen Fällen kann das letztere mit dem ersteren gleich verbunden werden.

H. v. Bülow.

Es giebt grammatische und rhetorische Accente; der erstere bezeichnet das Metrum, der letztere den Beginn der Phrase. Im Anfang war der Rhythmus; man kann im Takt spielen und doch nicht rhythmisch, aber nie umgekehrt.

H. v. Bülow.

Decrescendo heißt forte, crescendo heißt piano. Diese, populärer nicht zu formulierende Regel habe der Spieler stets vor Augen. Eine der häufigsten und unerträglichsten Vortragsschlendriane besteht darin, die Bezeichnung für ein dynamisches Werden mit den Bezeichnungen für einen dynamischen Zustand zu verwechseln, und mit bequemer Anticipation des Kommenden beim Eintritte eines „crescendo“ zu pauken, eines „diminuendo“ zu säuseln.

H. v. Bülow.

Anmut ist nicht vereinbar mit Hast.

H. v. Bülow.

Wer nicht singen kann (mit schöner oder unschöner Stimme), sollte nicht Klavier spielen.

H. v. Bülow.

Es giebt kein leichtes Stück, es ist alles schwer.

H. v. Bülow.

Gedächtnis ist keine besondere Gabe, es läßt sich bilden und ungeheuer steigern; man muß sich gewisse musikalische Bilder einprägen und darf sich nicht durch jeden beliebigen anderen Eindruck zerstreuen lassen.

H. v. Bülow.

Bach ist der Tripelextrakt der Musik. Wenn alle Meisterwerke der Musik verloren gingen und das wohltemperierte Klavier bliebe uns erhalten, so könnte man daraus die ganze Litteratur wieder neu konstruieren. Das wohltemperierte Klavier ist das alte Testament, die Beethovenschen Sonaten das neue, an beide müssen wir glauben.

H. v. Bülow.

Ohne Gemüt ist keine wahre Kunst denkbar.

Goethe.

Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles was sie ausdrückt.

Goethe, Sprüche.

Die Schönheit kann nie über sich selbst deutlich werden.

Goethe, Sprüche.

Sie sagen: „Das mutet mich nicht an!“ und meinen, sie hätten's abgethan.

Goethe, Sprichwörter.

Wer dem Publikum dient, ist ein armes Tier; Er quält sich ab, niemand bedankt sich dafür.

Goethe, Sprichwörtlich.

Mäßigkeit und klarer Himmel sind Apollo und die Musen.

Goethe, Wilh. Meister.

Man muß bedenken, daß unter den Menschen gar viele sind, die doch auch etwas Bedeutendes sagen wollen, ohne produktiv zu sein, und da kommen die wunderlichsten Dinge an den Tag.

Goethe, Wilh. Meister.

Der Liebhaber sucht nur einen allgemeinen, unbestimmten Genuß; das Kunstwerk soll ihm ungefähr wie ein Naturwerk behagen und die Menschen glauben, die Organe, ein Kunstwerk zu genießen, bildeten sich ebenso von selbst aus, wie die Zunge und der Gaumen; man urteile über ein Kunstwerk, wie über eine Speise. Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenuß zu erheben.

Goethe, Wilh. Meister.

Der Künstler muß nur niemals einen unbedingten Beifall für das, was er hervorbringt, verlangen; denn eben der unbedingte ist am wenigsten wert, und den bedingten wollen die Herren nicht gerne.

Goethe, Wilh. Meister.

Das müßte gar eine schlechte Kunst sein, die sich auf einmal fassen ließe, deren Letztes von demjenigen gleich geschaut werden könnte, der zuerst hereintritt.

Goethe, Wilh. Meister.

In der Kunst muß ich es so weit bringen, daß alles anschauende Kenntnis werde, nichts Tradition und Namen bleibe.

Goethe, ital. Reise.

Es hat doch im Grund niemand einen rechten Begriff von der Schwierigkeit der Kunst, als der Künstler selbst.

Goethe, ital. Reise.

In der Kunst ist das Beste gut genug.

Nur einen Begriff zu haben, daß so etwas in der Welt ist, daß so etwas zu machen möglich war, macht einen zum doppelten Menschen.

Die Kunst ist deshalb da, daß man sich ihrer erfreue, nicht davon spreche, als höchstens in ihrer Gegenwart! Wie schäme ich mich alles Kunstgeschwätzes, in das ich ehemals einstimmte!

Goethe, (Italien.)

Mir will das kranke Zeug nicht munden, Autoren sollten erst gesunden.

Goethe, Xenien.

Selbst im Augenblick des höchsten Glücks und der höchsten Not bedürfen wir des Künstlers.

Goethe, Wahlverwandschaften.

Es läßt sich nur etwas Bedeutendes produzieren, wenn man sich isoliert.

Goethe, Dichtung und Wahrheit.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen. In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben!

Goethe, Natur und Kunst.

Der Künstler kann nur arbeiten, Beifall läßt sich, wie Gegenliebe, wünschen, nicht erzwingen.
Goethe an Seidel, 27.|10. 1787.

Es kommt alles darauf an, daß man die Zeit wohl braucht und keine Stimmung versäumt.
Goethe an Schiller, 29.|11. 1795.

Es geht nichts über den Genuß würdiger Kunstwerke, wenn er nicht auf Vorurteilen, sondern auf wahrer Kenntnis ruht.
Goethe an Meyer, 22.|5. 1796.

Der Kopf faßt kein Kunstprodukt, als nur in Gesellschaft mit dem Herzen.
Goethe an Schiller, 19.|11. 1796.

Der Künstler muß selbst am besten wissen, inwiefern er sich ferner der Vorschläge bedienen kann.
Goethe an Schiller, 25.|9. 1797.

Das gewöhnliche Publikum liebt nur das Neue, und an der ganzen Poesie und Kunst eben nichts, als das Neue.
Goethe an Kirms, 15.|10. 1798.

Wer bei seinen Arbeiten nicht schon ganz seinen Lohn dahin hat, ehe das Werk öffentlich erscheint, der ist übel daran.
Goethe an Knebel, 15.|8. 1799.

Wer der Künstler sei, und wo er sich aufhalte, interessiert die Menschen mehr, als was er gemacht hat.
Goethe an Knebel, 17.|9. 1799.

Die Menschen sind nur so lange produktiv (in Poesie und Kunst), als sie noch religiös sind.
Goethe mit Riemer, 1814.

Was der Geist heute nicht giebt, giebt er morgen oder später.
Goethe an J. C. Lobe, 1820.

Der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musikus vollkommen Raum habe, seine Stickerei mit großer Freiheit und mit starken oder feineren Fäden, wie es ihm gut dünkt, auszuführen.

Der Operntext soll ein Karton sein, kein fertiges Bild.
Goethe an Zelter, 19.|5. 1812.

Die reinste und höchste Malerei in der Musik ist die, welche du auch ausübst, es kommt darauf an den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angiebt, in der Einbildungskraft bilden sich alsdann die Gestalten nach Anlaß des Textes, sie weiß nicht, wie sie dazu kommt.
Goethe an Zelter, 2. Mai 1825

Einer Gewalt wie der Schönheit kann man nicht nahe kommen, ohne zu empfinden, daß sie höherer Art ist.
Goethe mit Eckermann

Das musikalische Talent, in Wundern wie der Erscheinung Mozarts, kann sich wohl am frühesten zeigen, indem die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres ist, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf.
Goethe mit Eckermann.

Die Manier will immer fertig sein und hat keinen Genuß an der Arbeit. Das echte, wahrhaft große Talent aber findet sein höchstes Glück in der Ausführung.
Goethe mit Eckermann, 1824.

Den Geschmack kann man nicht

am Mittelgut bilden, sondern nur am Allervorzüglichsten.

Goethe, Gespr. mit Eckermann, Febr. 1824.

Wer recht wirken will, muß nie schelten, sich um das Verkehrte gar nicht kümmern, sondern nur immer das Gute thun. Denn es kommt nicht darauf an, daß eingerissen, sondern daß etwas aufgebaut werde, woran die Menschheit reine Freude empfinde.

Goethe mit Eckermann, Febr. 1825.

Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßbarer eine poetische Produktion, desto besser.

Goethe mit Eckermann, Mai 1827.

Mein Rat ist: nichts zu forcieren und alle unproduktiven Tage und Stunden lieber zu vertändeln und zu verschlafen, als in solchen Tagen etwas machen zu wollen, woran man später keine Freude hat.

Goethe mit Eckermann, März 1828.

Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei, und es wird auch wohl klassisch sein.

Goethe mit Eckermann, März 1828.

Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.

Goethe mit Eckermann, März 1829.

Es ist immer ein Zeichen einer unproduktiven Zeit, wenn sie ins Kleinliche des Technischen geht, und ebenso ist es ein Zeichen eines unproduktiven Individuums, wenn es sich mit dergleichen befaßt.

Goethe mit Eckermann, Febr. 1831.

Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.

Eduard Hanslick, v. musik. Schönen.

Melodie und Harmonie, die zwei Hauptfaktoren der Tonkunst, finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschengeistes.

Hanslick, v. musik. Schönen.

Ich sage es vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Mozart für den größten Komponisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört; er hat Geschmack und besitzt die gründlichsten Kenntnisse der Komposition.

Haydn.

Jedes Kunstwerk hat seine Moral, aber diese Moral hängt von dem ab, der sie zieht.

Hegel.

Mehr als die Schönheit selbst bezaubert die liebliche Stimme; jene zieret den Leib; sie ist der Seele Gewalt.

Joh. Gottfr. Herder.

Musik, auch in wortlosen Tönen, hat ein Erhabenes, das keine andere Kunst hat; als ob sie, eine Sprache der Genien, nur unmittelbar an unser Innerstes, an einen Mitgeist der Schöpfung spräche.

Herder.

Auch die Kritik ist ohne Genius nichts. Nur ein Genie kann das andere beurteilen und lehren.

Herder.

„— Und übrigens bin ich auch der Meinung, daß wir die großen Meister auf die eigentlich artistischen

Dinge ansehen müssen, um von ihnen zu profitieren. Darüber hat jeder, der über die Lehrlingszeit hinaus ist, seine eigene Meinung, seine Vorurteile, seinen Eigensinn. Was sie uns geben sollen, sind Charaktereigenschaften: Mut, Vornehmheit, Verachtung der kleinen Mittel zu kleinen Zwecken. Das kann ich ebensogut aus einer Beethovenschen Symphonie wie aus einem schönen Gebäude, aus einer Gemäldegalerie oder einem Shakespearschen Trauerspiel lernen und am andern Tage an meiner eignen Arbeit mir wieder zu nutze machen."

Paul Heyse (Kinder der Welt).

Die Kunst ist lang, das Leben kurz.

Hippokrates.

Durch das Genie giebt die Natur der Kunst die Regel.

Kant.

Ich betrachte die Musik als die Wurzel aller übrigen Künste.

Heinrich v. Kleist.

Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben.

Lessing (Laokoon).

Die Schüler wollen alle komponieren und theoretisieren, während ich glaube, daß ein tüchtiges, praktisches Wirken, tüchtig Spielen und Takthalten, tüchtige Kenntnis aller tüchtigen Werke u. s. w. die Hauptsache ist, die man lehren kann und muß. Aus denen findet sich alle andere Lehre von selbst, und das weitere ist nicht Sache des Lernens, sondern der Gottesgabe.

Felix Mendelssohn, Briefe.

Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Mörike, Gedichte.

Das Notwendigste und Hä[illegible] und die Hauptsache in der M[illegible] ist das **Tempo**.

W. A. Mozart, Briefe.

Mit den Tönen
Kommt das Sehnen
Reget sich der Liebe Schmerz.
Wie sie beben
Und verschweben
Bebt, verschwebt das stille Herz.

Novalis.

Alles auf der Erde wird schwächer, wenn es wieder kommt; nur du, o Ton, wiederholst dich wie das Echo und dringest tiefer ins Herz.

Jean Paul.

Spiele eine Melodie, wie du sie **singen** würdest.

C. Reinecke.

Hüte dich einseitig **einen** Komponisten zu deinem Liebling zu erkiesen. Die großen Meister kann man nur **neben** einander stellen, nicht über oder unter einander, sie ergänzen sich gegenseitig.

C. Reinecke.

Gewöhne dich baldmöglichst, alle dynamischen Abstufungen vom fortissimo bis hinab zum pianissimo streng voneinander zu unterscheiden; ein piano darf kein mezzoforte, aber auch kein pianissimo sein. Je weiter der Kreis der Nüancen gezogen ist, d. h. je energischer die größte Kraft und je zarter das pianissimo, desto größer ist die Wirkung der Musik auf den Hörer; dennoch darf das fortissimo nie rauh und unschön klingen, das pianissimo nie zur tonlosen Säuselei ausarten.

C. Reinecke.

Die Kunst soll den Menschen beglücken; aufregen kann auch ein

-ker Wein, zermalmen eine
-hreckensbotschaft.

C. Reinecke.

Die absolute Schönheit eines
-nstwerkes vermag auch in ihren
-tersten Gebilden zu Tränen zu
-hren (Mozarts „Figaro“, Lessings
-Minna von Barnhelm“).

C. Reinecke.

Beachte alles auf den Vortrag
-ezügliche, was der Komponist vor-
geschrieben hat, aufs gewissenhaf-
-ste; vieles, was der Komponist
-ur nicht durch Zeichen oder Worte
-usdrücken kann, bleibt ohnehin
-och zwischen den Zeilen zu lesen
-nd dieses zu erkennen ist nur den
-ußerordentlich musikalisch und poe-
-isch angelegten Naturen beschieden.

C. Reinecke.

Laß dich bei der Wahl des Zeit-
-maßes nicht durch eine Begleitungs-
-igur bestimmen (siehe als Beispiel
-das erste „Lied ohne Worte“ von
-Mendelssohn), sondern untersuche,
-n welchem Tempo die Melodie
-harakteristisch und klar zu Gehör
-ommt. Diesem Tempo muß sich
-die Begleitungsfigur fügen.

C. Reinecke.

Du hast als kleines Kind dein
Auge zwar nicht an Werken von
Michelangelo oder Rubens geübt
und gebildet, wohl aber an vielen
Schöpfungen von Ludwig Richter,
Moritz von Schwind und ähnlichen
Meistern, welche mit ihren reizenden
Illustrationen deine Bilderbücher
geschmückt haben. Lerne frühzeitig
erkennen, welche Musik für An-
fänger an die Werke letztgenannter
Meister erinnert und welche dagegen
dem Neu-Ruppiner Bilderbogen-
fabrikate zu vergleichen ist.

C. Reinecke.

Uebe dich frühzeitig im „vom
Blatte spielen“. Ein Musiker, wel-
cher in Verlegenheit gerät, wenn
er ein ihm unbekanntes Lied be-
gleiten soll, spielt eine traurige
Rolle.

C. Reinecke.

Wenn es dir vergönnt sein sollte,
schon als Lernender mit einer ordent-
lichen Leistung vor die Oeffentlich-
keit zu treten, so wirst du vom
Publikum wie von der Kritik viel
aufmunternde Lobsprüche ernten;
freue dich ihrer, ohne zu viel Ge-
wicht darauf zu legen, und bedenke,
daß die Welt — wie sie nun ein-
mal ist — dich um so rauher an-
fassen wird, wenn du dereinst ein
Meister geworden bist.

C. Reinecke.

Wenn du ein Ensemblestück spielst
oder ein Lied begleitest, so darfst
du nicht allein deinen Part lesen,
du mußt auch die anderen Stimmen
mit dem Auge verfolgen.

C. Reinecke.

Wenn du Musik hören sollst, so
frage mehr darnach Was du hören,
als Wen du hören wirst.

C. Reinecke.

Vielleicht hat über die Auffas-
sungsgabe eines Dirigenten oder
eines ausübenden Künstlers ein
ganz sicheres Urteil nur derjenige
Tonsetzer, welcher Gelegenheit hatte,
sein eigenes Werk von ihm inter-
pretieren zu hören.

C. Reinecke.

Eine Gattung der Musik kann
nicht das ganze Gebiet der Ton-
kunst repräsentieren. Somit kann
auch ein Komponist, welcher sich nur
in einer Gattung betätigt und in
dieser selbst Hochbedeutendes ge-
schaffen hat, nicht denjenigen Heroen
unserer Kunst beigesellt werden,

welche auf allen, oder fast allen Gebieten Hochbedeutendes leisteten.

C. Reinecke.

Aus einem unreinen Gefäße kann kein reiner Trank quillen. Erhalte dein Inneres rein, denn sonst wird auch deinem künstlerischen Wirken Unreines anhaften. Der Mensch ist der Künstler und beide sind nicht zu trennen.

C. Reinecke.

Man liebt es jetzt, über „Tradition" vornehm zu lächeln. Und doch sehen wir, daß die bedeutendsten Komponisten der Jetztzeit auch heute darnach trachten, ihre Werke, wenn irgend möglich, unter eigener Leitung in die Welt einzuführen, damit man wisse, wie sie dieselben interpretiert haben wollen. Sie suchen also selbst eine „Tradition" zu schaffen.

C. Reinecke.

Es kommt vor, daß Beethoven innerhalb sieben Takten neun verschiedene Anweisungen in betreff des Tempowechsels gibt. Weshalb soll man nun ohne weiteres voraussetzen, daß er an anderen Orten nachlässig bezeichnet habe und daß man deshalb berechtigt sei, nach eigenem Gutdünken Tempoveränderungen und Aehnliches vorzunehmen?

C. Reinecke.

Wenn du ein Werk mit Orchesterbegleitung spielst, mußt du die Partitur ebensogut kennen, wie deine eigene Solopartie.

C. Reinecke.

Schwer ist es, eine eminente Fertigkeit zu erlangen, schwerer noch, sie alsdann ausschließlich im Dienste wahrer Kunst zu verwerten.

C. Reinecke.

Drum soll der Sänger mit dem König gehen, sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen!

Schiller, Jungfrau v. Orleans I. 2.

Das Kunstwerk führt auf die Kunst zurück, ja es bringt erst die Kunst in uns hervor.

Schiller.

Es kommt uns leichter an, die beleidigten Augen zu schließen, als die mißhandelten Ohren mit Baumwolle zu verstopfen!

Schiller.

Musikalische Haus- und Lebensregeln von Robert Schumann.

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben.

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich, das Abc möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an.

Man hat sogenannte „stumme Klaviaturen" erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen.

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster.

Lerne frühzeitig die Grundgesetze
r Harmonie.

Fürchte dich nicht vor den Worten:
heorie, Generalbaß, Kontrapunkt
.; sie kommen dir freundlich ent-
gen, wenn du dasselbe thust.

Klimpere nie! Spiele immer
isch zu, und nie ein Stück halb.

Schleppen und Eilen sind gleich
roße Fehler.

Bemühe dich, leichte Stücke gut
nd schön zu spielen; es ist besser,
ls schwere mittelmäßig vorzutragen.

Du hast immer auf ein rein ge-
timmtes Instrument zu halten.

Nicht allein mit den Fingern
nußt du deine Stückchen können,
u mußt sie dir auch ohne Klavier
orträllern können. Schärfe deine
Einbildungskraft so, daß du nicht
llein die Melodie einer Kompo-
ition, sondern auch die dazu ge-
hörige Harmonie im Gedächtnis
estzuhalten vermagst.

Bemühe dich, und wenn du auch
nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe
des Instrumentes vom Blatt zu
ingen; die Schärfe deines Gehörs
wird dadurch immer zunehmen. Hast
du aber eine klangvolle Stimme, so
säume keinen Augenblick, sie auszu-
bilden, betrachte sie als das schönste
Geschenk, das dir der Himmel ver-
liehen!

Du mußt es so weit bringen,
daß du eine Musik auf dem Papier
verstehst.

Wenn du spielst, kümmere dich
nicht darum, wer dir zuhört.

Spiele immer, als hörte dir ein
Meister zu.

Legt dir jemand eine Kompo-
sition zum erstenmal vor, daß du
sie spielen sollst, so überlies sie erst.

Hast du dein musikalisches Tage-
werk gethan und fühlst dich ermüdet,
so strenge dich nicht zu weiterer
Arbeit an. Besser rasten, als ohne
Lust und Frische arbeiten.

Spiele, wenn du älter wirst,
nichts Modisches. Die Zeit ist kost-
bar. Man müßte hundert Menschen-
leben haben, wenn man nur alles
Gute, was da ist, kennen lernen
wollte.

Mit Süßigkeiten, Back- und
Zuckerwerk zieht man keine Kinder
zu gesunden Menschen. Wie die
leibliche, so muß die geistige Kost
einfach und kräftig sein. Die Meister
haben hinlänglich für die letztere
gesorgt; haltet euch an diese.

Aller Passagenkram ändert sich
mit der Zeit: nur wo die Fertigkeit
höheren Zwecken dient, hat sie Wert.

Schlechte Kompositionen mußt du
nicht verbreiten, im Gegenteil sie
mit aller Kraft unterdrücken helfen.

Du sollst schlechte Kompositionen
weder spielen, noch, wenn du nicht
dazu gezwungen bist, sie anhören.

Such' es nie in der Fertigkeit,
der sogenannten Bravour. Suche
mit einer Komposition den Eindruck
hervorzubringen, den der Komponist
im Sinne hatte; mehr soll man
nicht; was darüber ist, ist Zerrbild.

Betrachte es als etwas Abscheu-
liches, in Stücken guter Tonsetzer
etwas zu ändern, wegzulassen oder
gar neumodische Verzierungen an-
zubringen! Dies ist die größte
Schmach, die du der Kunst anthust.

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Aeltere; du ersparst dir dadurch viel Zeit.

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennen lernen.

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr wert, als der des großen Haufens.

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den niemand achtet.

Viel Spielen in Gesellschaft bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber spiele nie etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest.

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit anderen zusammen musizieren kannst, in Duos, Trios 2c. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll. Auch Sänger accompagniere oft!

Wenn alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammen bekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle.

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige! Bedenke, daß es noch andere und ebenso schöne giebt! Bedenke auch, daß es Sänger giebt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt.

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren als mit Virtuosen.

Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperierte Klavier" sei dein täglich Brot! Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker.

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen.

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien!

Von Sängern und Sängerinnen läßt sich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles.

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden! Du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von oben, was du mit anderen zu teilen hast.

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren.

Ein schönes Buch über Musik ist das „Ueber Reinheit der Tonkunst" von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst.

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik.

Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es giebt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im

piel alsogleich Rache nähme, als
e Orgel.

Singe fleißig im Chor mit,
ımentlich Mittelstimmen. Dies
acht dich musikalisch.

Was heißt denn aber musikalisch
in? Du bist es nicht, wenn du,
e Augen ängstlich auf die Noten
richtet, dein Stück mühsam zu
ıde spielst; du bist es nicht, wenn
ı (es wendet dir jemand etwa
ɔei Seiten auf einmal um) stecken
eibst und nicht fortkommst. Du
st es aber, wenn du bei einem
euen Stück das, was kommt, un=
fähr ahnest, bei einem dir be=
ınnten auswendig weißt, — mit
nem Worte, wenn du Musik nicht
lein in den Fingern, sondern auch
n Kopf und im Herzen hast.

Wie wird man aber musikalisch?
iebes Kind, die Hauptsache, ein
harfes Ohr, schnelle Auffassungs=
aft, kommt, wie in allen Dingen,
on oben. Aber es läßt sich die An=
ıge bilden und erhöhen. Du wirst
s nicht dadurch, daß du dich ein=
edlerisch tagelang absperrst und
ıechanische Studien treibst, sondern
adurch, daß du dich in lebendigem,
ielseitig musikalischem Verkehr er=
ältst, namentlich dadurch, daß du
iel mit Chor und Orchester ver=
ehrst.

Mache dich über den Umfang der
nenschlichen Stimme in ihren vier
hauptarten frühzeitig klar; belausche
ie namentlich im Chor, forsche nach,
n welchen Intervallen ihre höchste
kraft liegt, in welchen anderen sie
ich zum Weichen und Zarten ver=
venden lassen!

Höre fleißig auf alle Volkslieder;
sind eine Fundgrube der schönsten
Melodien und öffnen dir den Blick
in den Charakter der verschiedenen
Nationen.

Uebe dich frühzeitig im Lesen der
alten Schlüssel! Viele Schätze der
Vergangenheit bleiben dir sonst ver=
schlossen.

Achte schon frühzeitig auf Ton
und Charakter der verschiedenen
Instrumente; suche ihre eigentüm=
liche Klangfarbe deinem Ohr ein=
zuprägen.

Gute Opern zu hören, versäume
nie.

Ehre das Alte hoch, bringe aber
auch dem Neuen ein warmes Herz
entgegen. Gegen dir unbekannte
Namen hege kein Vorurteil.

Urteile nicht nach dem Erstenmal=
hören über eine Komposition; was
dir im ersten Augenblick gefällt, ist
nicht immer das Beste. Meister
wollen studiert sein. Vieles wird dir
erst im höchsten Alter klar werden.

Bei Beurteilung von Kompo=
sitionen unterscheide, ob sie dem
Kunstfach angehören oder nur dilet=
tantische Unterhaltung bezwecken.
Für die der ersten Art stehe ein;
wegen der anderen erzürne dich nicht!

„Melodie" ist das Feldgeschrei
der Dilettanten, und gewiß, eine
Musik ohne Melodie ist gar keine.
Verstehe aber wohl, was jene dar=
unter meinen; eine leichtfaßliche,
rhythmisch=gefällige gilt ihnen allein
dafür. Es giebt aber auch andere
anderen Schlages, und wo du
Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst,
blicken sie dich in tausend verschie=
denen Weisen an: des dürftigen
Einerleis, namentlich neuerer ita=
lienischer Opernmelodien, wirst du
hoffentlich bald überdrüssig.

Suchst du dir am Klavier kleine Melodien zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Klavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt.

Fängst du an, zu komponieren, so mache alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probiere es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Innern, empfandest du sie, so wird sie auch so auf andere wirken.

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonien dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonienreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasierst. —

Verschaffe dir frühzeitig Kenntnis vom Dirigieren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im stillen mit zu dirigieren, sei dir unverwehrt! Dies bringt Klarheit in dich.

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften.

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst.

Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen.

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Wert in die Hunderttausende geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich.

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht.

Die Kunst ist nicht da, um Reichtümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler: alles andere fällt dir von selbst zu.

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden.

Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz.

Es meinte jemand, ein vollkommener Musiker müsse imstande sein, ein zum erstenmal gehörtes, auch kompliziertes Orchesterwerk wie eine leibhaftige Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann.

Es ist des Lernens kein Ende.

Nur wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert.

Robert Schumann, ges. Schriften I.

Was die Finger schaffen, ist Machwerk; was aber innen erklungen, das spricht zu allen wieder und überlebt den gebrechlichen Leib.

Robert Schumann, ges. Schriften IV.

Der Jugend sieht man manchmal gern ein Zuviel nach; aber das Beschneiden der Flügel macht Philister, man muß den unsicheren Flug zu lenken verstehen.

Robert Schumann, ges. Schriften IV.

Zwischen Wissen und Schaffen
ist noch eine ungeheure Kluft,
schen denen sich oft erst nach
ten Kämpfen eine vermittelnde
ücke aufbaut.
Robert Schumann, ges. Schriften IV.

Nur dem nützt das Lob, der den
adel zu schätzen versteht.
Robert Schumann, ges. Schriften III.

Die höchsten Spitzen italienischer
unst reichen noch nicht bis an die
sten Anfänge wahrhaft deutscher.
Robert Schumann.

Die Kränze, die das Publikum
icht, zerrupft es selber wieder, sie
anderer Weise einem andern
arzubringen, der sich auf besseres
müsement versteht.
Robert Schumann, Ges. Schriften IV.

Lesen Sie auch viel Musik;
ies schärft das innere Ohr haupt-
ächlich. Spielen Sie nicht eher
in Stück, als bis Sie es genau
nwendig gehört.
R. Schumann, 4. Aug. 1842.

Das Rechte im Fluge gleichsam
es Augenblicks zu erhaschen, ge-
ingt nicht alle Tage — und die
Studienbücher großer Künstler,
namentlich Beethovens, beweisen,
wie lange, wie mühsam sie oft an
einer kleinen Melodie feilten und
arbeiteten.
R. Schumann, 16./9. 1848.

Schreiben Sie besonders viel für
Chor; dies bleibt meiner Ansicht
nach das Förderndste.
R. Schumann, 16./9. 1848.

Ein Künstler, der seinen Zeit-
genossen, den besseren, die An-
erkennung ihres Strebens ver-
weigert, wäre zu den Verlorenen
zu zählen.
R. Schumann, 18./9. 1849.

Neue, kühne Melodien mußt du
erfinden.
R. Schumann.

„Es hat gefallen“ oder „es hat
nicht gefallen“ sagen die Leute.
Als ob es nichts Höheres gäbe,
als den Leuten zu gefallen!
R. Schumann.

Man spricht so oft von Verderbt-
heit des Publikums; wer hat es
denn verdorben? Ihr, die Kom-
ponistenvirtuosen. Ich wüßte kein
Beispiel, daß ein Publikum bei
einem Beethovenschen Konzert je
eingeschlafen wäre.
R. Schumann.

Niemand kann mehr, als er weiß.
Niemand weiß mehr, als er kann.
R. Schumann.

Wer in der Literatur nicht das
Bedeutendste der neuen Erschei-
nungen kennt, gilt für ungebildet.
In der Musik sollten wir auch so
weit sein.
R. Schumann.

Worüber die Künstler tage-, mo-
nate-, jahrelang nachgedacht haben,
das wollen die Dilettanten im
Husch weghaben?
R. Schumann.

Der Mann, der nicht Musik hat in
ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne
rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und
Tücken;
Die Regung seines Sinns ist
dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster, wie der
Erebus, —
Trau keinem solchen!
Shakespeare, Kaufmann v. Venedig V. 1.

Ein feierliches Lied, der beste Tröster
Zur Heilung irrer Phantasie.

Shakespeare, Sturm V. 1.

Zu welchem Zweck ward uns Musik
gegeben?
Ist's nicht, des Menschen Seele zu
erfrischen
Nach ernstem Studium und der
Arbeit Müh?

Shakespeare.

Orpheus Laute hieß die Wipfel,
Wüster Berge kalte Gipfel
Niedersteigen, wenn er sang.
Pflanz' und Blüt' und Frühlings-
segen
Sproßt, als folgten Sonn' und
Regen
Ewig nur dem Wunderklang.
Alle Wesen, so ihn hörten,
Wogen selbst, die sturmempörten,
Neigten still ihr Haupt herab.
Solche Macht ward süßen Tönen;
Herzensweh und tödlich Sehnen
Wiegen sie in Schlaf und Grab.

Shakespeare, Heinrich VIII. III. 1.

— Doch üben Töne Zauberkraft,
Die Leid aus Freud und Freud
aus Leiden schafft.

Shakespeare, Maß für Maß IV. 1.

Gebt mir Musik; Musik, schwer-
müt'ge Nahrung für uns verliebtes
Volk!

Shakespeare, Antonius u. Kleopatra II. 5.

Nicht taktisch atmen, sondern
faktisch!

Julius Stockhausen.

Die Musik ist das Ideal selbst,
die bloßgelegte Seele aller Künste;
das Geheimnis aller Formen, eine
Ahnung weltbauender Gesetze und
ebenso sehr das verflüchtigte, unent-
faltete Ideal, sie hat alles und
nichts, ist sinnlich und unsinnlich,
eine Quelle hohen und reinen Ge-
nusses, die doch vielen völlig ver-
schlossen ist, alle ermüdend, weil
sie ein bescheidenes Maß der Dauer
überschreitet, durch inneren Mangel
zum Anschluß an das Wort ge-
trieben und dann unselbständig, in
ihrer reinen Selbständigkeit aber
von einem Gefühl begleitet, wie
ungelöstes Rätsel.

F. Th. Vischer, Aesthetik.

Harmonische Musik ist ein Bild
der ideedurchdrungenen Welt, des
ganzen großartig nach allen Dimen-
sionen sich ausbreitenden, nach allen
Richtungen fest und schön in sich
zusammenhängenden und geord-
neten, überall konkrete Einzelgestal-
tungen aus seinem Schoße an die
Oberfläche hervortreibenden Uni-
versums; die Melodie ist die Einzel-
gestalt, die Harmonie das Ganze,
auf dem sie ruht und dessen Teil
und Glied sie ist.

F. Th. Vischer, Aesthetik.

Kinder! Macht Neues! Neues!
und abermals Neues! Hängt ihr
euch ans Alte, so hat euch der
Teufel der Improduktivität und ihr
seid die traurigsten Künstler.

Richard Wagner.

Glücklich das Genie, dem nie
das Glück lächelte! — Es ist sich
selbst so ungeheuer viel: was soll
ihm das Glück noch sein?

Richard Wagner.

Oft habe ich erklärt, daß ich die
Musik für den rettenden guten
Genius des deutschen Volkes hielte,
und es war mir möglich, dies an
der Neubelebung des deutschen
Geistes von Bach bis Beethoven
nachzuweisen: sicherer als hier sich
auf keinem anderen Gebiet die
Bestimmung des deutschen Wesens

die Wirkung seines Gemüts nach außen sich kund.

Richard Wagner.

Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach.

Richard Wagner.

Wollen wir uns die überraschende Wiedergeburt des deutschen Geistes auch auf dem Felde der poetischen und philosophischen Literatur erklären, so können wir dies deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte und wie er rastlos sich umgestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien.

Richard Wagner.

Bei Bach finden wir das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist. Dieser sagt sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch eine italienische Tempobezeichnung sagen?

Richard Wagner.

Welcher Reichtum! Welche Fülle an Kunst! Welche Kraft, Klarheit und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen einzigen Musikwerken! In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert.

Wagner über Bachs „Passionen“.

Der deutsche Genius scheint bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen, indem er dabei das Erbteil seiner deutschen Geburt rein und unverfälscht erhält; und dieses Erbteil ist: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Erfindung. So sehen wir denn, daß es ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommenen Ideal erhob und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und glücklichste Genie, war Mozart.

Richard Wagner.

Die Erfahrung hat gelehrt, daß die Gesamtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sei.

C. M. v. Weber, Leben.

Die Musik ist eine höhere, feinere Sprache, als die der Worte. In den Momenten, wo der erhöhten Seele jeder Ausdruck zu schwach erscheint, wo sie verzweifelt, die freieren Nuancen ihrer Empfindungen in Worte zu fesseln, da beginnt die Tonkunst. Aller echte Gesang hat diesen Grund.

Karoline v. Wolzogen.

Die Musik ist wie ein geistiges, himmlisches Bad; die kranke Seele taucht, sich selbst verlierend, in den Strom der holden Töne unter, und tritt genesen und verklärter wieder hervor.

Zschokke.

Alles Tönende besteht in der Bewegung.

Augustin.

Die Musik ist von Natur an dergestalt mit uns verbunden, daß wir sie, auch wenn wir wollten, nicht entbehren könnten. Boëthius.

Die Musik schmeichelt dem Gehör, erhebt den Geist, spornt die Streiter zum Kämpfen an, richtet die Gefallenen und Verzweifelnden auf, stärkt die Wanderer, entwaffnet die Räuber, besänftigt die Jähzornigen, macht die Traurigen und Bekümmerten froh, schlichtet jegliche Zwietracht, verbannt eitle Gedanken und heilt den Wahnsinn.

Johannes Cotta.

Rhythmus und Harmonie dringen am tiefsten in das Innere der Seele ein und ergreifen sie am stärksten.

Plato.

Die Musik festigt den Charakter und alles was unsere Gesinnung besser macht, ist der Gottheit nahe.

Pythagoreer.

Die Musik ist die jüngste Kunst, denn sie entspringt keinem notwendigen Bedürfnis, sondern gehört zu den Luxusgegenständen.

Demokrit.

Die Musik vermag unseren Charakter zu bilden. Ist dem aber so, so ist klar, daß wir unsere jungen Leute darin unterrichten müssen.

Aristoteles.

Einige von den Alten nannten den Rhythmus das männliche, die Melodie das weibliche Prinzip.

Aristides Quintilianus.

Die Musik ist die Vorbereitung für die Philosophie.

Plato.

Die Musik dient zur Unterhaltung, zur Erziehung, zur Anregung des Geistes und Herzens und zur Befreiung der Seele von Leidenschaften.

Aristoteles.

Die Elemente der Tonkunst, Rhythmus und Melos, sind rein formaler Natur und somit an und für sich durchaus indifferent. Die Musik dient darum lediglich dem sinnlichen Lustgefühl, gleichwie der Genuß von Speise und Trank.

Schule Epikurs.

Register.

Nach Schlagworten geordnet. Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen. Die im Abschnitt: „Die Tonkünstler" und im „Künstler-Lexikon" vorkommenden Namen sind hier nicht registriert.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

W. Spemann in Stuttgart.

Hartmann, Arthur, Die Schwerhörigen in der Schule. Broschiert M. 2.—.

Herbertz, Richard, Die Philosophie des Raumes. Broschiert M. 1.—.

Herbertz, Richard, Die philosophische Literatur. Ein Studienführer. Broschiert M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Morosow, Nikolaus, Die Offenbarung Johannis. Eine astronomisch-historische Untersuchung. Mit einem Geleitwort von Arthur Drews. Broschiert M. 7.80, gebunden M. 8.50.

Reinecke, Carl, Meister der Tonkunst. Broschiert M. 7.—, gebunden M. 9.—.

Riemann, Hugo, Die Elemente der musikalischen Ästhetik. Broschiert M. 5.—.

Riemann, Hugo, Geschichte der Musik seit Beethoven (1800—1900). Broschiert M. 8.20, gebunden M. 10.—.

Riemann, Hugo, Große Kompositionslehre. I. Band: Der homophone Satz. Broschiert M. 14.—, gebunden M. 16.—. II. Band: Der polyphone Satz. Broschiert M. 14.—, gebunden M. 16.—.



Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.
Falls keine am Platz befindlich, bitte sich direkt zu wenden an
W. Spemann in Stuttgart.

W. Spemann in Stuttgart.



Sauer, Emil, Meine Welt. Bilder aus dem Geheimfache meiner Kunst und meines Lebens. Broschiert M. 8.—, gebunden M. 10.—.

Spemanns Alpen-Kalender. M. 2.—.

Spemanns Kunst-Kalender. M. 2.—.

Spemanns Hauskunde. Band I: Spemanns goldenes Buch der Musik M. 8.—. Band II: Spemanns goldenes Buch der Kunst M. 8.— Band III: Spemanns goldenes Buch der Weltliteratur M. 8.—. Band IV: Spemanns goldenes Buch der Sitte M. 6.—. Band V: Spemanns goldenes Buch des Theaters M. 8.—. Band VI: Spemanns goldenes Buch der Gesundheit M. 6.—. Band VII: Spemanns goldenes Buch vom Eigenen Heim M. 6.—. Band VIII: Spemanns goldenes Buch des Sports M. 6.—.

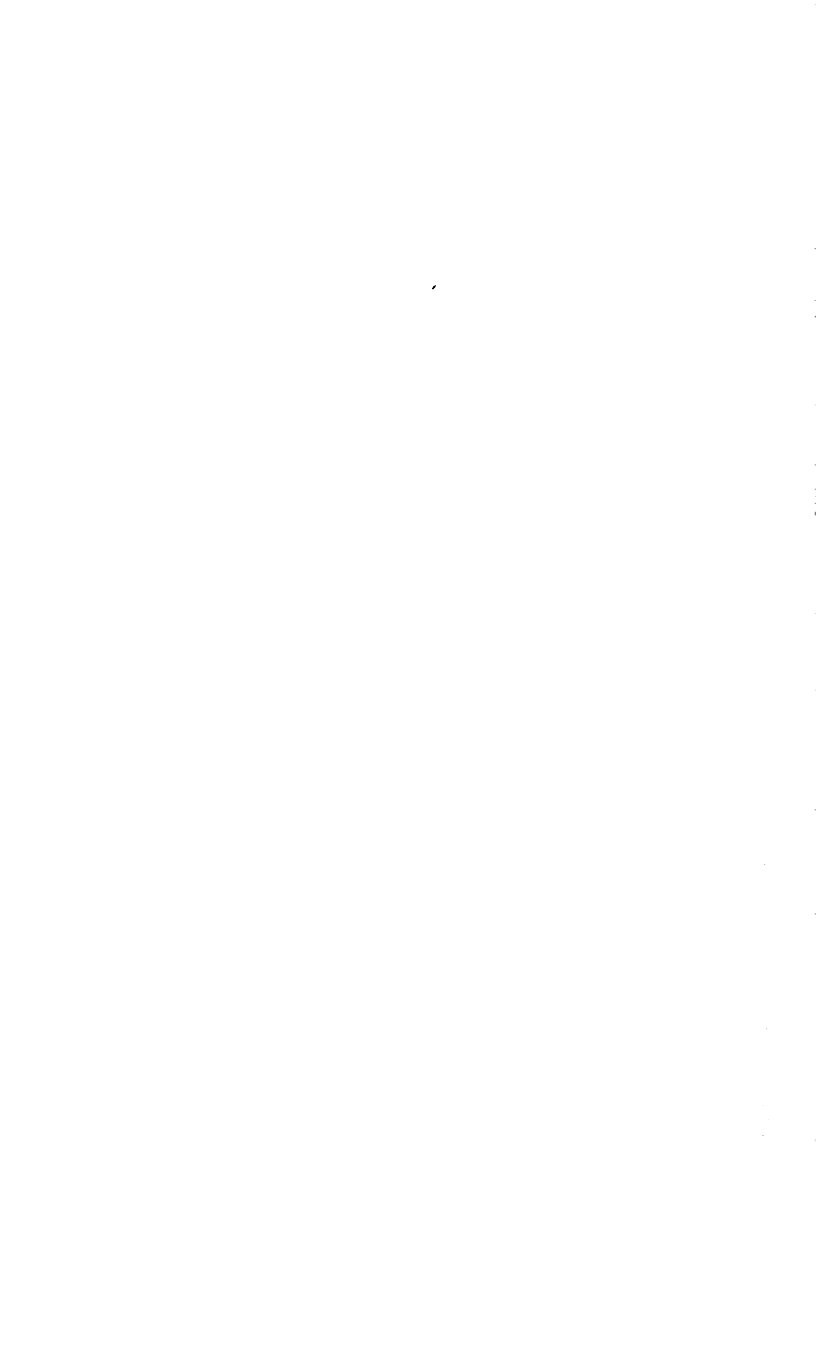
Das große Welt-Panorama. M. 7.50.

Zimmer, Erziehung zum Gemeinsinn durch die Schule. Broschiert M. 2.—.



Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.
Falls keine am Platz befindlich, bitte sich direkt zu wenden
W. Spemann in Stuttgart.






UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 255 531 6






THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LOS ANGELES THE LIBRARY OF













